NIV. OF
ORONTO

LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

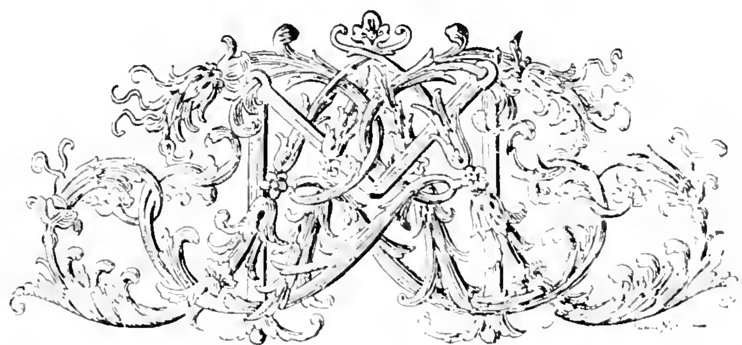
Tome XXVII. *Janvier-Juin 1910.*

LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

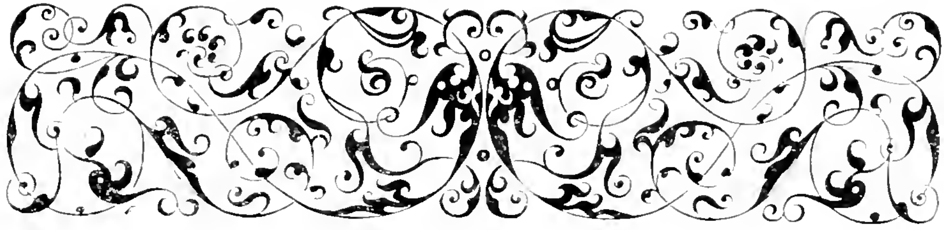
Directeur : JULES COMTE



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28

N
2
R4
t. 27



LA BIBLE DU DUC JEAN DE BERRY

CONSERVÉE AU VATICAN



Jean de France, duc de Berry, frère du roi Charles V, a conquis, aujourd'hui, une véritable gloire posthume d'amateur passionné de toutes les belles choses. Dans ses collections, une place importante était réservée aux livres. Depuis longtemps, les érudits se sont efforcés de dresser la liste des manuscrits de sa bibliothèque. Mais l'entreprise est plus difficile qu'on ne l'imaginerait peut-être au premier abord. En effet, les collections du duc Jean de Berry, comme d'ailleurs celles de plusieurs princes et même souverains français du moyen âge, étaient essentiellement mobiles dans leur ensemble. Le duc Jean dépensait de grosses sommes, soit à acheter, soit à faire exécuter des volumes, dont quelques-uns sont d'une merveilleuse beauté. D'autre part, ses parents et son entourage, ainsi que les grands personnages de la Chrétienté en rapport avec lui, s'empressaient de flatter ses préférences en lui offrant des volumes. Mais Jean de France aimait de son côté à faire des cadeaux ; il ne répugnait pas non plus à opérer des échanges ; et, si je ne craignais pas de manquer de respect envers son auguste mémoire, j'oserais presque dire que parfois il brocantait un peu. Et ce n'étaient pas seulement les livres payés de ses deniers qu'il passait

a autrui, c'étaient aussi, sans vergogne, ceux qui lui étaient arrivés à lui-même par voie d'hommages, quelquefois depuis fort peu de temps.

Ces mouvements d'entrées et de sorties étaient constatés par des inventaires, dressés de temps à autre, et par des espèces de comptes-matières, tenus au jour le jour par les gardes des collections ducales. Si nous avions l'ensemble de ces documents, nous serions merveilleusement armés pour élucider bien des questions. Malheureusement leur série n'est parvenue jusqu'à nous qu'avec de très graves lacunes[1]. Il nous manque, notamment, tous ceux des inventaires ou des comptes-matières qui étaient antérieurs à 1401.

Par suite de ces pertes d'archives, la liste des livres du duc Jean de Berry n'a pas pu être arrêtée d'une façon définitive, et de nouvelles découvertes se sont produites qui sont venues successivement l'allonger.

Le plus récent état de nos connaissances en ce qui concerne la bibliothèque du duc Jean, sa « librairie », comme on disait de son temps, a été dressé par M. Léopold Delisle dans un ouvrage magistral, portant le titre de *Nouvelles recherches sur la librairie de Charles V*[2] et publié par mon illustre confrère de l'Académie des inscriptions et belles-lettres en 1907, au moment du cinquantième anniversaire de son élection à l'Institut, chef-d'œuvre d'érudition, de méthode et de critique, qui ne saurait être trop consulté et médité.

Dans cet ouvrage de M. Delisle, on voit figurer pour la première fois, sur le catalogue des manuscrits du duc Jean de Berry, une *Bible latine glosée*, en deux volumes, qui est conservée à Rome, dans la bibliothèque du Vatican (*Cod. Vatic. lat.* 50 et 51), et dont la possession par le Saint-Siège est établie documentairement au moins depuis l'époque du pape Nicolas V, mort en 1455[3].

Antérieurement à l'impression des *Nouvelles recherches sur la librairie de Charles V*, mes regrettés amis Eugène Müntz et Paul Fabre avaient dit quelques mots de cette Bible, le second donnant une reproduction réduite d'une de ses pages[4]. Une description de ce manuscrit, envisagé surtout

1. Ce qui en subsiste a été publié par M. Jules Guiffrey, *Inventaires de Jean, duc de Berry*, Paris, 1894-1897, 2 vol. in-8.

2. Paris, 1907, 2 vol. in-8°, accompagnés d'un album de planches in-4°.

3. L. Delisle, *op. cit.*, t. II, p. *223 et *271, n° 2 *bis*.

4. Eugène Müntz et Paul Fabre, *la Bibliothèque du Vatican au XVe siècle* (Paris, 1887, in-8°), fasc. 48

au point de vue de la disposition de son texte, se trouve aussi dans le tome Ier du catalogue des manuscrits du fonds Vatican, paru en 1902 [1]. Mais, en somme, les renseignements publiés jusqu'ici sont très succincts; et, sauf M. Delisle, aucun des écrivains qui se sont occupés spécialement du duc Jean de Berry et de ses collections n'a connu même la simple existence du manuscrit en question.

La *Bible glosée* du Vatican mérite cependant d'attirer l'attention, sans parler de son importance matérielle, par de très intéressants points de doctrine qu'elle soulève.

Les deux volumes qui la constituent se distinguent à première vue par l'ampleur du format, leurs feuillets ne mesurant pas moins de 484 millimètres de hauteur sur 324 millimètres de largeur. Le texte sacré y est disposé sur deux colonnes et encadré d'un ample commentaire. D'après l'écriture, cette *Bible glosée* date de la seconde moitié du XIVe siècle, et paraît avoir été copiée dans le Midi de la France, contrée où le duc de Berry a fait, à la même époque, de fréquents et longs séjours, en qualité de lieutenant du roi en Languedoc. En tête de chacune des grandes divisions des livres saints est une lettrine historiée à petits personnages. Ces lettrines historiées sont de style français, d'un faire sec et d'un mérite très ordinaire.

Sur la première page du tome Ier (fig. 1), dans l'angle supérieur de gauche, une lettrine moins grande que les autres et qui ouvre la copie du commentaire à la Bible, renferme, peintes sur un espace qui avait été laissé blanc à dessein dans l'intérieur de la lettre, les armoiries du duc Jean de Berry : d'azur aux fleurs de lis sans nombre, à la bordure engrêlée de gueules. Ces armoiries étant originales, je veux dire n'ayant pas été mises en surcharge sur d'autres plus anciennes, indiquent que le manuscrit a eu pour premier possesseur illustre le duc de Berry [2]. Celui ci

de la *Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome*, p. 48 et 49. — Paul Fabre, *la Bibliothèque Vaticane*, dans *le Vatican*, par Goyau, Fabre et Pératé (Paris, 1895, gr. in-8°), p. 667.

1. *Bibliothecae Apostolicae Vaticanae codices manuscripti. Codices Vaticani latini*, t. I, par M. Vatasso et P. Franchi de' Cavalieri (Rome, 1902, in-4°), p. 58-63.

2. L'inventaire de la bibliothèque du Saint-Siège, dressé en 1475, atteste que les deux volumes étaient autrefois munis chacun de quatre larges fermoirs d'argent doré sur lesquels réapparaissait le blason aux fleurs de lis (cf. Muntz et Fabre, *la Bibliothèque du Vatican au XVe siècle*, p. 48-49). Le tome Ier était alors recouvert de cendal (espèce de taffetas) bleu céleste, et le tome II de soie rouge brochée de fleurs de couleur. Aujourd'hui, ils ne portent plus qu'une reliure moderne, aux armes du cardinal bibliothécaire, A. M. Quirini.

a d'ailleurs inscrit, à la fin de l'un et l'autre des deux volumes, des notes autographes, valant *ex libris* et ainsi conçues :

Ceste Bible est au duc de Berry et d'Auvergne, conte de Poitou.
(Signé) JEHAN.

Au bas de cette page initiale du tome Ier, où est la lettrine aux armes du duc Jean, et au-dessous de l'encadrement du texte, se trouvent des ornements qui sont d'une facture toute différente de celle du reste de l'enluminure, et qui, autant du moins qu'on peut en juger par l'examen de l'original, paraissent bien avoir été ajoutés après coup sur le volume.

Ce sont d'abord trois écussons armoriés, montrant à dextre (c'est-à-dire sur la gauche) le blason du duc de Berry ; à senestre, les armoiries de sa seconde femme, Jeanne de Boulogne, comtesse d'Auvergne, que le duc Jean avait épousée au mois de juin 1389 ; enfin, au centre, surmonté de la tiare, l'écusson pontifical d'un des deux compétiteurs à la papauté au moment de l'éclosion du grand schisme d'Occident, le pape d'Avignon Clément VII, de son nom propre Robert de Genève.

Puis, plus bas encore que les trois écussons, court une terrasse verdoyante qui porte des arbustes et des plantes animées par des oiseaux. Sur cette terrasse, devant un tertre surmonté d'un arbre, se tient fièrement comme en arrêt un petit chien blanc, ayant le poitrail garni d'une sorte de crinière et la queue, recourbée sur le dos, amplement fournie de poils. De la gueule de l'animal sort une banderole sur laquelle on lit le mot : *Alegret* (fig. 2).

La première page du tome II montre une disposition analogue d'ornements, également sans doute ajoutés. Au bas de la première colonne du texte, ce sont les armoiries du Saint-Siège, soutenues par deux anges agenouillés et dominant l'écusson du duc de Berry. Au-dessous de la seconde colonne, deux autres anges accostent les armoiries personnelles du pape Clément VII d'Avignon (fig. 3). Ces armoiries surmontent les deux blasons du duc et de la duchesse de Berry, déjà signalés sur la page initiale du tome Ier. Entre ces deux blasons est répété le même motif du petit chien blanc en arrêt devant un tertre surmonté d'un arbre[1] et tenant dans sa

1. La seule différence, c'est que, dans le tome II, le petit chien est tourné vers la gauche, tandis qu'il regarde à droite dans le tome Ier.



Fig. 1

Première page (réduite) du tome Ier de la « Bible glosée » du duc Jean de Berry.

Bibliothèque du Vatican.

gueule une banderole avec le mot : *Alegret*. Les deux groupes d'anges, de deux mains différentes, sont d'une excellente exécution, très supérieurs aux lettrines historiées du corps du volume. Ils laissent reconnaître le style de quelques-uns des meilleurs miniaturistes employés par le duc de Berry à la fin du XIVe siècle.

La première question à résoudre est l'interprétation du mot *Alegret*, inscrit en tête des deux volumes de notre Bible, sur une banderole placée près de l'image d'un petit chien blanc.

Il arrive assez souvent que l'on rencontre, sur les marges des manuscrits du XIVe et du XVe siècle, des banderoles analogues, portant des lettres qui forment des noms ou des devises. L'expérience démontre que, presque toujours, ces inscriptions, noms ou devises, s'appliquent à des personnes qui ont fait exécuter le volume ou l'ont possédé à un moment donné. Les manuscrits provenant de notre duc Jean de Berry lui-même, de Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, des ducs de Bourbon et de Bourgogne, du bibliophile du XVe siècle Mathieu Beauvarlet, de la famille parisienne des Lejay, et bien d'autres encore en fournissent maintes preuves topiques. Il n'est pas absolument impossible cependant que, parfois, on ne soit exposé à rencontrer sur une banderole un nom d'enlumineur. Mais c'est une exception de la plus extrême rareté, et, quand il se produit un cas authentique [1] d'un pareil fait, le nom prend alors nettement l'apparence d'une signature d'artiste, étant suivi de la lettre *P*. initiale de *pinxit*, ou d'une date d'année.

En ce qui concerne le mot *Alegret* de la *Bible glosée* du Vatican, la saine méthode exige, comme il faut toujours le faire en pareille occurrence, qu'avant de tenter aucune hypothèse, on commence par consulter les documents, pour examiner s'ils ne fourniraient pas quelque lumière. C'est, en effet, ce qui se produit. Dans plusieurs pièces d'archives, ainsi que chez les historiens, nous voyons nommé un maître Simon « Alegret », « Allegret » ou « Aligret », qui fit longtemps partie de l'entourage du duc de Berry.

Cet Alegret n'était autre que le premier médecin ou « phisicien » du duc Jean, personnage tout dévoué à son maître, que le duc, de son côté, ne

1. J'insiste sur le mot *authentique*, parce qu'il est arrivé que des mains peu scrupuleuses ont falsifié des inscriptions placées sur des banderoles dans les manuscrits, pour y introduire frauduleusement des noms d'artistes ou de copistes.

cessa de combler de ses bienfaits, qui finit par conquérir ainsi une haute situation et dont le souvenir est encore rappelé de nos jours, dans la cathédrale de Bourges, par une chapelle ornée de superbes vitraux, sur l'un desquels on voit son portrait [1].

Ce point fixé, il faut expliquer la presence simultanee, dans la *Bible glosée* du Vatican, des blasons du duc et de la duchesse de Berry et des armoiries pontificales du pape Clément VII d'Avignon. Cette juxtaposition, sur une même page de manuscrit, d'écussons appartenant à des personnages qui n'étaient pas unis par des liens de famille très étroits, tels que la filiation en ligne directe ou le mariage, mais qui furent contemporains

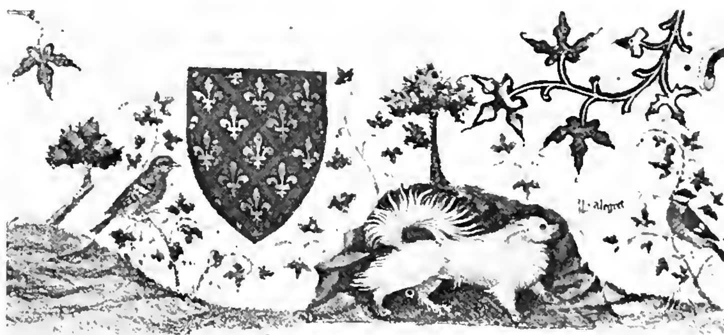


Fig. 2. — Detail de l'enluminure au bas de la première page du tome Ier de la « Bible glosée » du duc Jean de Berry.

et se sont connus, — ce qui est précisément le cas ici, — est un fait qui s'est plusieurs fois reprodait et dont j'ai précisé la signification dans un travail déjà ancien [2]. Elle symbolise un don du livre fait par le porteur d'un des blasons au titulaire de l'autre blason. C'est ainsi, pour ne citer qu'un seul exemple, que dans une copie des écrits de *Strabon* qui a été donnée au roi Louis XI par le cardinal d'Albi, Jean Jouffroy [3], les armes royales de France et les armoiries du cardinal d'Albi sont peintes

1. Consulter, sur Simon Alegret ou Aligret, la belle publication du marquis des Méloizes, *Vitraux peints de la cathédrale de Bourges postérieurs au XIIIe siècle* (Paris, 1891-1897, gr. in-fol.), p. 9 à 15 et pl. III. — Cf. Denys Godefroy, *Histoire de Charles VI* (Paris, 1653, in-fo), p. 257. — J. Guiffrey, *Inventaires de Jean, duc de Berry*, t. I, p. 269, note 4.

2. Comte Paul Durrieu, *Manuscrits de luxe exécutés pour des princes français*, dans la revue *le Manuscrit*, t. II (Paris, 1895, in-4°), p. 33-35 et 49-51.

3. Ms. latin 4797 de la Bibliothèque nationale.

les unes au-dessus des autres dans un superbe frontispice placé en tête du volume (fig. 4).

Dans notre *Bible glosée*, une prédominence marquée est accordée aux armoiries de Clément VII par rapport à celles du duc et de la duchesse de Berry : on doit en inférer que, dans son cas, c'est le pontife qui a été le bénéficiaire du cadeau.

Cette conclusion peut être corroborée par l'étude des pièces d'archives. Dire que la Bible du Vatican a été donnée par le duc de Berry au pape Clément VII d'Avignon, c'est affirmer qu'elle est sortie des collections ducales, et cela au plus tard en 1394, année de la mort du pontife. Si nous avons raison, on ne devra plus trouver notre Bible inscrite dans aucun inventaire du duc Jean, ou document analogue, qui soit postérieur à 1394. Or, en consultant les états parvenus jusqu'à nous et qui sont tous plus récents que 1394, s'échelonnant de 1401 à 1416, nulle part nous n'y rencontrons la moindre mention de nos deux volumes. Il est donc bien certain que ces volumes, tout en ayant indubitablement appartenu au duc Jean de Berry, avaient été aliénés par lui avant le début du xve siècle : et ceci est entièrement d'accord avec notre théorie.

Un don fait par le duc de Berry au pape Clément VII ou Robert de Genève est du reste chose toute naturelle. Les deux personnages entretenaient entre eux des rapports très suivis. Plusieurs fois, le duc Jean vint rendre visite au pontife à Avignon, notamment au commencement de 1391. Il existait même une certaine parenté entre Robert de Genève et la seconde femme du duc Jean, la duchesse Jeanne de Boulogne. Et si le duc de Berry fit des cadeaux au pape Clément VII, les inventaires ducaux sont là pour nous montrer que le pape ne demeura pas en reste vis-à-vis du prince français. C'est, en effet, à des libéralités de Clément VII que le duc de Berry a dû la possession de divers objets[1]. Parmi ceux-ci figuraient deux *Bibles* latines. L'une était en dix volumes[2]; l'autre, en un seul tome, constituait un riche manuscrit de style italien, qualifié de « belle Bible, escripte de lettre boulonnoise (écriture italienne), très bien historiée et enluminée d'ouvrage romain[3] ». Le sort actuel de cette belle Bible, que le

1. Cf. J.-J. Guiffrey, *op. cit.*, t. I, p. XLVI, et t. II, p. 7 (n° 13), 36 (n° 222), 121 (n° 949), et 278 (n° 1.147).

2. Delisle, *op. cit.*, t. II, p. *223 et *271, n° 2 ; — Guiffrey, t. II, p. 121 (n° 949).

3. Delisle, t. II, p. *224, n° 3 ; — Guiffrey, t. I, p. 252 (n° 958) ; et t. II, p. 122 (n° 951).

duc de Berry détenait encore à sa mort, en 1416[4], est inconnu. Mais les descriptions des inventaires attestent que la transmission, par voie de cadeau, entre le pape et le duc, y était rappelée d'après ce même système que j'ai exposé plus haut, c'est-à-dire par la présence simultanée des écussons des deux personnages, Clément VII et le duc Jean. Cette Bible, de caractère italien, faisait donc, en quelque sorte, la contrepartie de notre *Bible glosée* du Vatican, qui est d'origine française, la première passée du pape au duc, la seconde du duc au pape.

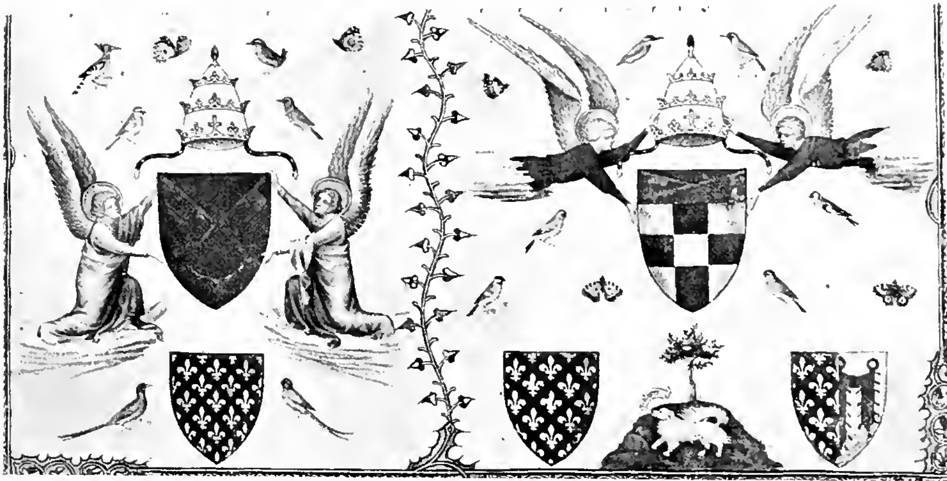


Fig. 3.
Miniatures au bas de la première page du tome II de la « Bible glosée », du duc Jean de Berry.
Bibliothèque du Vatican.

Reste le nom du médecin Alegret tracé sur les banderoles, dans les mêmes pages qui portent les armoiries. Pour expliquer sa présence, il

4. Le duc de Berry disposa pour quelque temps de cette Bible en faveur de son neveu, le duc Louis d'Orléans; mais il la reprit après la mort tragique, en 1407, de ce duc Louis d'Orléans. C'est par suite d'une confusion que l'on a voulu identifier cette Bible en un volume, aux armes du pape Clement VII et du duc de Berry, et d'écriture « boulonnoise », qui fut, à un certain moment en la possession du duc Louis d'Orléans, avec les deux tomes de notre Bible glosée de la Vaticane (Paul Fabre, dans *le Vatican*, p. 667, et catalogue des *Codices Vaticani latini*, t. I, p. 63). Le signalement matériel de ladite Bible en un volume, donné par les inventaires du duc de Berry, ne concorde aucunement avec ce que montrent les deux volumes de Rome, et M. Delisle a très judicieusement distingué les deux manuscrits en les portant sous des paragraphes différents (nos 2 *bis* et 3), dans ses *Nouvelles recherches sur la librairie de Charles V* (t. II, p. *223-*224).

faut, je le crois, se reporter à un fait d'ordre général, sur lequel j'ai plusieurs fois attiré l'attention[1].

Les armoiries jouent un très grand rôle dans les manuscrits de luxe exécutés ou importés en France durant les deux ou trois derniers siècles du moyen âge. Je viens de rappeler comment il arrive, par exemple, qu'elles soient employées à symboliser un don de livre. Mais, pour qu'on pût mettre des blasons sur les volumes, encore fallait-il que le personnage dont on avait à rappeler le souvenir possédât des armoiries. Or, à partir surtout de la fin du XIVe siècle, on vit, en France, arriver à la fortune et aux plus hautes positions administratives, des hommes nouveaux qui sortaient des basses classes et n'avaient pas de blasons héréditaires; et ces personnages eurent, ou même quelquefois firent faire, de très beaux manuscrits. Comment procéder à leur égard? On tourna la difficulté en substituant tout simplement le nom du personnage aux emblèmes héraldiques qui ne pouvaient être employés. Parfois on raffina en dissimulant le nom sous un anagramme auquel on s'efforça de donner l'apparence d'une *devise*; mais, dans d'autres cas, on se contenta de mettre le nom en clair.

Le médecin Alegret appartenait précisément à cette catégorie de gens qui se sont élevés peu à peu. Grâce à la faveur du duc de Berry, il finit par devenir un homme important; mais, comme l'a fort bien observé un érudit très au courant de l'histoire du Berry, « la notoriété de sa famille commence à lui, et on ne connaît même pas les noms de ses père et mère[2] ».

Il me paraît donc plus que probable que le nom d'*Alegret*, inscrit au bas des premières pages des deux volumes dans la *Bible glosée* du Vatican, est l'équivalent, sous la forme roturière ou bourgeoise, des armoiries du pape et du duc. Sa présence en pareil endroit doit indiquer que, si le duc de Berry a été détenteur du manuscrit qu'il passa ensuite au pape d'Avignon,

1. Cf. Comte Paul Durrieu, *l'Histoire et la legende de Jean Foucquet* (Paris, 1907, in-8°, extrait de *l'Annuaire-Bulletin de la Société de l'histoire de France*). — Du même, *le Boccace de Munich* (Munich, 1909, in-fol.), p. 13-14.

2. Marquis des Méloizes, *Vitraux peints de la cathédrale de Bourges*, p. 9.

Parvenu à la fortune, Alegret fit comme beaucoup d'enrichis, et en arriva à prendre des armoiries. Mais nous ne connaissons d'exemples de ces armoiries qu'à partir des premières années du XVe siècle, c'est-à-dire pour une époque sensiblement plus récente que celle vers laquelle nous reporte notre *Bible glosée*. En outre, ces armoiries paraissent bien être des *armoiries parlantes*, ce qui sent, en général, la bourgeoisie ou le récent anoblissement.

c'est qu'il l'avait lui-même reçu en don de son médecin, Maître Simon Alegret.

Ici encore les documents, étudiés dans leur ensemble, sont de nature à justifier pleinement l'hypothèse.

Des sentiments de grande cordialité régnaient en général, au XIV[e] et au XV[e] siècle, dans les maisons des princes français. Mais nulle part peut-être ces sentiments ne furent aussi marqués que dans l'entourage du duc Jean de Berry. Si le duc payait grassement ses familiers, ceux-ci lui offraient, en retour, des cadeaux et surtout lui donnaient des étrennes à chaque premier janvier. Maître Simon Alegret fut un de ceux qui suivirent cette coutume le plus fidèlement. Il y a malheureusement, comme je l'ai dit plus haut, de graves lacunes dans la série des comptes et des inventaires du duc de Berry, et ces lacunes existent spécialement pour la période qui nous intéresserait le plus, à propos de notre *Bible glosée* du Vatican, c'est-à-dire l'époque où le duc de Berry et le pape d'Avignon Clément VII vivaient tous les deux (1378-

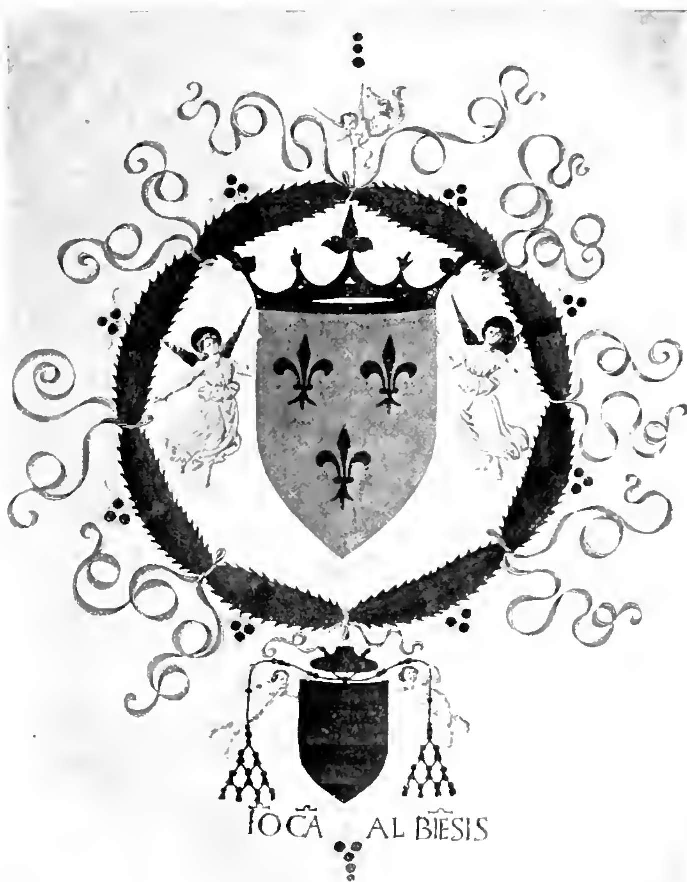


Fig. 4. — Frontispice du « Strabon » donné à Louis XI par Jean Jouffroy, cardinal d'Albi.
(Ms. lat 4797 de la Bibliothèque nationale)

1394). Mais, pour toutes les années où les renseignements existent, nous voyons revenir régulièrement les étrennes données par Alegret à son maître. En 1404 (n. st.), c'est un exemplaire du traité d'*Avicenne* sur la médecine[1]; en 1405, un livre de médecine appelé *Galien*[2]. En 1412 et 1414, Alegret donne des joyaux, une petite émeraude et un saphir montés sur des anneaux d'or[3]; mais, en 1413 et 1415, il revient aux manuscrits, offrant au duc, en 1413, un *livre de médecine*, illustré de peintures, « qui traitte de la vertu des herbes et des bestes[4] », et, en 1415, un *Psautier glosé*[5]. Nous constatons donc que, en fait de livres, Alegret gratifiait surtout son maître d'ouvrages concordant par leurs sujets avec sa propre situation de médecin du duc; mais que cependant il ne se cantonnait pas exclusivement dans cet ordre d'idées. S'il a offert au duc, en 1415, un *Psautier glosé*, il a tout aussi bien pu lui faire hommage, à une époque plus ancienne, de la *Bible glosée* du Vatican, sur laquelle son nom se trouve répété entre les blasons du duc et de la duchesse de Berry.

Nous arrivons ainsi à reconstituer, par ces observations, les origines du beau manuscrit conservé à Rome, dans le fonds Vatican.

Sur ce manuscrit, nous l'avons constaté, les banderoles, qui portent le nom d'*Alegret*, semblent sortir de la gueule de petits chiens blancs. Ce détail doit à son tour nous arrêter.

Ces petits chiens sont d'un type nettement caractérisé, rappelant la race actuelle du « loulou de Poméranie », et aussi l'ancien « chien des conducteurs de diligences », que nos grands-pères ont connu dans la première moitié du siècle dernier. Or, un petit chien tout semblable était représenté, auprès du duc de Berry, dans une miniature d'un des plus somptueux livres d'Heures du duc, ayant constitué les *Heures de Turin*, détruites, hélas! par l'incendie, en 1904 (fig. 5)[6]. Deux autres petits chiens, de même espèce, se retrouvent encore dans la miniature du *Festin au mois*

1. L. Delisle, *Nouvelles recherches sur la librairie de Charles V*, t. II, p. *253, n° 183. — Guiffrey, *Inventaires de Jean, duc de Berry*, t. II, p. 176, n° 173.

2. Delisle, *op. cit.*, t. II, p. *252, n° 182. — Guiffrey, *op. cit.*, t. II, p. 313.

3. Guiffrey, t. I, p. 126, n° 418, et p. 312, n° 1167. Les dates d'années sont toujours données par moi d'après le nouveau style.

4. Delisle, t. II, p. *253, n° 185; — Guiffrey, t. I, p. 269, n° 1003.

5. Delisle, t. I, p*. 228, n° 26; — Guiffrey, t. I, p. 334, n° 1243.

6. Paul Durrieu, *Heures de Turin* (publication éditée en l'honneur de M. Léopold Delisle), Paris, 1902, petit in-fol., pl. XLIV.

LE DUC JEAN DE BERRY A TABLE

Miniature pour le Mois de Janvier
dans le calendrier des « Très Riches Heures » du Duc de Berry

(Chantilly, Musée Condé)

Imp. Ch. Wittmann.



de janvier, qui ouvre le manuscrit des *Très riches Heures du duc de Berry*, le trésor sans prix du musée Condé, à Chantilly[1] (pl. ci-contre). On les voit devant le duc Jean de Berry, tandis que celui-ci dîne, entouré de sa maison, jouir du singulier privilège de se promener en toute liberté sur la table de leur maître, au milieu des plats.

L'introduction de ces petits chiens dans la décoration des manuscrits du duc Jean de Berry n'est pas une simple fantaisie d'artiste : elle correspond à une réalité, en rappelant un sentiment qui paraît avoir été très profond chez le duc Jean.

Dans une lecture faite le 26 novembre dernier, à la séance publique de l'Académie des inscriptions et belles lettres, j'ai exposé comment, parmi les bêtes dont le duc Jean de Berry aimait à entretenir toute une collection, c'étaient ses « petits chiens » qui lui tenaient le plus à cœur. Les archives ducales nous ont conservé maints témoignages de la sollicitude du duc Jean envers ces favoris. L'un d'eux avait été baptisé *Lion*, nom qui serait parfaitement en rapport avec la conformation physique des petits chiens qui jouent leur rôle dans la *Bible glosée* du Vatican[2].

Les petits chiens apparaissaient aussi dans des objets d'orfèvrerie offerts au duc, aujourd'hui disparus, mais dont les inventaires nous ont conservé la description. C'est ainsi qu'aux étrennes de l'année 1408, le duc de Berry avait reçu en cadeau, du duc de Bourbon, une sorte de brûle-parfums d'argent doré portant, sur une terrasse émaillée de vert et au pied d'un arbre de même couleur, « un chiennet d'argent blanc »[3], disposition qui se prête à un rapprochement avec l'arrangement de notre *Bible glosée* de Rome, où les petits chiens blancs sont également placés sur une terrasse verte et au pied d'un arbre au verdoyant feuillage.

1. Paul Durrieu, *Chantilly. Les Très riches Heures de Jean de France, duc de Berry* (Paris, 1904, in-fol.), pl. I ; ou encore *Histoire de l'art*, publiée sous la direction d'A. Michel, t. III, 1re partie, p. 164.

2. Comte Paul Durrieu, *les Petits chiens du duc Jean de Berry* (Paris, 1909, in-4°, dans le compte rendu de la séance publique de l'Académie des inscriptions et belles-lettres). — Cf. Comte de Toulgoet Treanna, *les Comptes de l'hôtel du duc Jean de Berry*, dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre*, t. XVII, p. 150-151 ; — Jules Guiffrey, *Inventaires de Jean, duc de Berry*, t. I, p. CXXV-CXXVII ; du même, *la Ménagerie du duc Jean de Berry*, dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre*, t. XXIII, p. 63 et suiv. — De Champeaux et Gauchery, *les Travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry* (Paris, 1894, in-4°), p. 9.

3. Guiffrey, *Inventaires de Jean, duc de Berry*, t. I, p. 96, n° 324. (Aux étrennes de 1415, la duchesse de Berry offrit aussi à son mari une « salière d'or, faicte et esmailliée en façon d'un petit chiennet ». *Ibid.*, p. 184, n° 696.)

Vivant dans l'intimité du duc Jean, Alegret connaissait les goûts de son princier client. S'il a confié, en quelque sorte, dans la Bible du Vatican, la garde de son nom aux petits chiens chers au duc Jean, c'est vraisemblablement avec une intention particulière.

Une hypothèse se présente à l'esprit. On sait qu'au moyen âge le chien était l'emblème de la fidélité. Il intervient avec ce caractère dans des monuments de l'art plastique. On le voit, notamment, couché sous les pieds des gisants dans toute une série de statues funéraires. Mais un exemple me paraît surtout frappant, parce qu'il est fourni par l'enluminure d'un manuscrit.

Le manuscrit auquel je fais allusion est le *Shrewsbury Book*, recueil d'œuvres littéraires toutes en français, conservé actuellement au Musée Britannique, dans le fonds provenant de la Couronne d'Angleterre[1]. Ce manuscrit a été exécuté entre 1443 et 1446, sur la commande de John Talbot, comte de Shrewsbury, illustre guerrier qui fut un des adversaires de Jeanne d'Arc, et que les Anglais, durant leur occupation d'une partie du royaume des fleurs de lis, avaient revêtu du titre de maréchal de France. Talbot l'a fait faire pour le donner à sa nouvelle souveraine, Marguerite d'Anjou, à l'époque où celle-ci épousa le roi d'Angleterre Henri VI et quitta la France pour passer dans l'île anglaise[2]. Au début du *Shrewsbury Book* est placée une miniature qui montre Talbot venant offrir son livre au roi et à la reine d'Angleterre, et, dans cette peinture, Talbot est suivi d'un chien qui semble vraiment prendre part à la scène[3].

Que le chien soit ici introduit comme une allusion à la fidélité, la chose ne paraît pas douteuse. Dans la langue du xve siècle, Talbaut était un nom de chien, comme Tayaut, Miraut, Clabaut. Jouant sur le mot, le grand capitaine anglais avait pris pour cimier une tête de chien, avec cette devise : *Talbot our good dogge* « Talbot notre bon chien », voulant dire par

1. Ms. royal 15, E. VI.

2. Voir, pour plus de détails sur le *Shrewsbury Book*, comte Paul Durrieu, *les Souvenirs historiques, dans les manuscrits à miniatures, de la domination anglaise en France au temps de Jeanne d'Arc* (Paris, 1905, in-8°. Extrait de *l'Annuaire-bulletin de la Société de l'Histoire de France*). Cf. A. Vallet de Viriville, *Notice de quelques manuscrits précieux sous le rapport de l'art*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1866, t. XX, p. 454-458.

3. Cette miniature est reproduite dans Shaw, *Dresses and decorations of the Middle Ages* (Londres, 1840-1843, gr. in-8°), t. II, pl. XLIX ; et dans Geo. F. Warner, *British Museum. Reproductions from illuminated Manuscripts*, Series II (Londres, 1907, in-8°), pl. XXIX.

là qu'il était, suivant le commentaire d'un des historiens de Charles VII[1], « le chien de l'Angleterre et de ses souverains, leur défenseur et leur gardien fidèle ».



Fig. 5. — Le Duc Jean de Berry aux pieds de la Vierge.
Miniature des « Heures de Turin ».

On s'explique donc l'intervention du chien dans la scène de l'offre du manuscrit de Talbot à la reine d'Angleterre, et l'allusion qui en découle.

1. Vallet de Viriville, *loc. cit.*

S'il en est ainsi, ne peut-on pas penser que nous avons un cas analogue dans la manière dont le nom d'Alegret est introduit sur la *Bible glosée* du Vatican. En faisant figurer des petits chiens blancs en tête des deux volumes, le médecin Alegret aurait trouvé un ingénieux moyen, à la fois d'affirmer sa fidélité à son maître et d'amuser celui-ci en plaçant sous ses yeux, jusque dans un manuscrit aussi grave qu'une Bible, l'image des petits animaux qui étaient ses favoris.

Quoi qu'il en soit, il est un dernier point qui ne prête pas au doute, et par lequel je terminerai. La *Bible glosée* du Vatican, ayant reçu les armoiries du pape Clément VII d'Avignon, ne peut être plus récente que 1394, date de la mort de ce pontife[1]. Or, les petits chiens blancs qui figurent sur les premières pages des deux tomes y sont rendus véritablement de main de maître, avec une fermeté de trait, une vigueur d'allure et un sentiment de vie qu'un Pisanello n'eût pas désavoués quelque 40 ou 50 ans plus tard[2]. Ces figurines montrent donc, toutes modestes qu'elles soient, qu'avant la fin du XIVe siècle il y avait déjà en France des dessinateurs capables d'exprimer la nature animale en admirables observateurs. La constatation est intéressante à enregistrer pour l'histoire générale de l'art.

COMTE PAUL DURRIEU

1. On peut même serrer de plus près la question de date, en ce qui concerne les images de petits chiens sur notre *Bible glosée*. A côté d'eux figurent les armoiries de la duchesse Jeanne de Boulogne, laquelle a épousé le duc de Berry en juin 1389. C'est donc entre 1389 et 1394 que la décoration où les petits chiens blancs jouent leur rôle a été exécutée dans les volumes du Vatican.

2. Je signalerai encore les minuscules images d'oiseaux et de papillons qui accompagnent, sur les mêmes pages que les petits chiens, les armoiries du pape et du duc, et qui présentent, dans l'original, la plus rigoureuse exactitude au point de vue des formes et des couleurs.



LA FONDERIE DES VISCHER A NUREMBERG

(1453-1549)



La sculpture en bronze fut glorieusement représentée, à Nuremberg, pendant près d'un siècle, de 1453 à 1549, par une seule famille, celle des Vischer. Trois générations successives répandirent dans l'Allemagne entière et même au delà de ses frontières, jusqu'en Bohême et en Hongrie, une série d'œuvres, dont quelques-unes sont parmi les plus belles que nous offre l'art allemand au début du XVIe siècle. Peter Vischer, le plus illustre de cette dynastie d'artisans nurembergeois, est cependant bien peu connu en France, sauf de quelques spécialistes. M. Réau, qui vient de lui consacrer un chapitre spécial dans son très intéressant volume, traitant de la sculpture franconienne du XIVe au XVIe siècle [1], mérite donc pleinement la reconnaissance du public français. Il est le premier qui ait songé à mettre à sa portée, avec une clarté parfaite et une information très sûre, le résultat des recherches patientes de la critique germanique, non seulement sur les Vischer, mais sur toute la belle lignée des sculpteurs de Nuremberg avant la Renaissance, les Adam Krafft, les Veit Stoss, les Tilmann Riemenschneider, pour ne citer que les plus grands.

1. *Les Maîtres de l'art. Peter Vischer et la sculpture franconienne du XIVe au XVIe siècle*, par Louis Réau, maître de conférences à la Faculté des lettres de l'Université de Nancy. Paris, Plon-Nourrit et Cie.

C'est en nous aidant de son livre et aussi des ouvrages parus en Allemagne dans ces dernières années, que nous voudrions essayer, à notre tour, d'examiner ici la production des Vischer. Au milieu des artistes de leur temps, ceux-ci font figure à part. Tandis que le bois et la pierre continuent la tradition gothique, à une époque où l'art italien déborde victorieusement sur toute l'Europe, seule la sculpture en bronze présente des recherches intéressantes, témoignant de son désir de se renouveler. Peter Vischer fut le plus grand ouvrier de cette rénovation. Son mérite essentiel réside moins cependant dans le fait d'avoir été un des premiers à propager en Allemagne l'influence de la Renaissance, que d'avoir su se garder toujours, ce que ne feront pas ses successeurs, d'imiter servilement les modèles dont il s'inspirait. Alors même qu'il doit le plus à l'Italie, Vischer sait demeurer allemand. C'est par là que son œuvre apparaît particulièrement significatif.

Il n'y a pas très longtemps que l'on a commencé à l'étudier avec quelque méthode. Avant les travaux de MM. Döbner, Bode, Lübke, Schonherr, Weizsäcker, on était porté à ne considérer Vischer que comme un habile artisan, traduisant en bronze les projets que lui fournissaient les artistes de son temps. M. Dobner eut le premier le mérite de provoquer en sa faveur, vers 1850[1], un mouvement de réhabilitation qui n'a pas été, par la suite, sans exagérations. Les œuvres qui lui ont été attribuées, dans les vingt dernières années, avec des preuves tout à fait insuffisantes, forment une liste interminable. On n'a pas pris garde que cette trop grande richesse, mise avec un enthousiasme généreux, mais maladroit, au compte d'un seul artiste, légitimait tous les doutes qui se firent jour peu à peu, sur la possibilité, pour Vischer, d'avoir suffi à une pareille production. Et la gloire du maître a pâli de nouveau. On s'est attaché à déterminer la part de collaboration qui devait revenir nécessairement à ses deux fils, Peter et Hermann. Le livre de M. Seeger[2], paru en 1897, marque le point culminant d'une tendance nouvelle qui attribue à ces derniers tout ce qui peut paraître influencé directement par l'art italien. A vrai dire, il est impossible de déterminer aujourd'hui, surtout à propos des dernières œuvres, quel fut l'apport du père et celui des fils, dont nous ne distinguons

1. *Stuttgarter Kunstblatt*, 1846, n° 11.
2. G. Seeger, *Peter Vischer der Jüngere*. Leipzig, 1897.

pas encore suffisamment la personnalité. Des critiques, tels que MM. Justi et von Bezold, le reconnaissent franchement [1].

Mais ce n'est là qu'une des moindres difficultés à laquelle se heurte toute étude consacrée à Vischer. Son œuvre très dispersé, quantité d'attributions douteuses, qu'il convient de discuter, des documents d'archives insuffisants et ne fournissant pas de réponses aux nombreuses incertitudes au milieu desquelles on se trouve sans cesse, la collaboration indéniable de certains artistes contemporains, voilà des raisons impérieuses



Fig. 1. — Peter Vischer par lui-même

Détail du tombeau de saint Sebald, Nuremberg, église Saint-Sebald

1. Justi, *Vischerstudien* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1901, t. XXIV, p. 49). — Von Bezold, *der Meister der Nürnberger Madonna* (*Anzeiger des germanischen Nationalmuseums*, 1896, n° 4, suppl., p. 32).

d'observer une grande prudence. Laissant de côté tous les problèmes de critique encore mal éclaircis, nous nous contenterons donc de déterminer, d'un point de vue très général, le rôle considérable qui revient à la fonderie Vischer dans l'évolution de la sculpture allemande aux débuts de la Renaissance.

C'est en Hongrie qu'il faut chercher l'origine des Vischer, et il est curieux de noter que les ascendants de Dürer, eux aussi, étaient Hongrois. Après avoir habité Ulm quelque temps, Hermann Vischer s'établit en 1453 à Nuremberg. Il y achète le droit de cité, y devient maître, et meurt en 1487. D'un premier mariage il eut une fille et, en 1460, un fils, Peter, qui, un an après la mort de son père, fut reçu, comme celui-ci, dans la guilde des fondeurs de bronze. Pendant la période de quarante années où Peter Vischer déploya une merveilleuse activité et rendit son nom célèbre, nous n'avons dans sa vie que peu de points de repère indiscutables. Il se maria trois fois. Margarethe Gross, sa première femme, lui donna trois fils, qui, tous, travaillèrent avec lui; Hermann (1486?-1516), Peter (1487-1528), et Hans, né en 1488. En 1494, sur l'invitation du prince électeur palatin Philippe, Peter Vischer se rend à Heidelberg, en compagnie de l'imagier Simon Lamberger. Nous ignorons combien de temps dura son séjour dans cette ville et ce que sont devenues les œuvres de cette époque. On a supposé qu'il avait dû voyager en Allemagne, peut-être même en Italie. Rien n'autorise pareilles conjectures. Nous savons simplement que son absence de Nuremberg se prolongea jusque vers 1500. En 1506, il achète une maison près du Schiessgraben. M. Seeger croit à un séjour en Italie de son second fils, entre 1507 et 1508[1]. Cette hypothèse, très séduisante, expliquerait à merveille la genèse de certaines œuvres. Mais les preuves qu'apporte M. Seeger à l'appui de son opinion ne suffisent pas à l'étayer. Il est certain, par contre, que Hermann résida à Rome en 1515. Il mourut l'année suivante. En 1528, son frère Peter, à peine âgé de quarante ans, le suit dans la tombe. Le vieux Vischer disparaît à son tour en 1529. C'est le dernier de ses fils, Hans, qui demeure désormais à la tête de la fonderie, pendant une vingtaine d'années encore, et sans grand succès, à ce qu'il semble.

1. *Op. cit.*, p. 20.

Il est possible, d'après ces quelques dates, de distinguer trois périodes dans la production des Vischer. Elles correspondent assez exactement à des différences de style que nous nous efforcerons de dégager des œuvres





Phot. Stoedtner.

FIG. 2. HERMANN ET PETER VISCHER. FIG. 3.

PLAQUES TOMBALES DE GEORGES Ier ET DE VEIT Ier, PRINCES-ÉVÊQUES DE BAMBERG (1492-1504).

Bamberg, cathédrale

principales. La première irait de 1487 environ aux premières années du XVIe siècle : œuvres de début, encore entièrement dans la tradition gothique et qui ne diffèrent les unes des autres que par des qualités toujours plus

grandes de métier. Des premières années du XVIe siècle à 1520 environ, nous constatons une série de tentatives pour rajeunir les thèmes anciens par des emprunts de plus en plus nombreux à la Renaissance, et pour mettre d'accord, non sans beaucoup de tâtonnements, les deux traditions. Le tombeau de saint Sebald, achevé en 1519, caractérise parfaitement cet essai de renouvellement des formes expressives. Après 1520, deux œuvres marquent nettement le terme de l'évolution poursuivie logiquement par les Vischer : l'épitaphe de Marguerite Tucher et le tombeau de Frédéric le Sage. Elles se distinguent par une unité absolue d'inspiration, une composition parfaitement équilibrée et harmonieuse. Puis, c'est la décadence jusqu'en 1459. Hans Vischer quitte alors Nuremberg et s'établit à Eichstätt. Ces dernières années n'offrent aucun intérêt et ne méritent pas qu'on s'y arrête.

A la mort de son père, Peter Vischer était âgé de vingt-neuf ans. Sa personnalité était à peine formée. Rien de surprenant que sa production de début commence par s'inspirer des fortes traditions de maître Hermann. Nous en pouvons juger par les fonts baptismaux de l'église paroissiale de Wittenberg, ceux de l'église Saint-Sebald à Nuremberg, dont l'attribution à Hermann Vischer n'est que probable, et par quelques plates-tombes de Meissen, Posen et Bamberg, celles notamment des évêques Sigismond, Andreas Opalinski et Georges Ier. Le type de cette dernière se retrouve dans une série nombreuse de plaques tombales, dues à Peter Vischer. Elles se différencient pourtant par une force de modelé toujours plus accentuée, un souci grandissant de l'expression des physionomies. La comparaison, facile à faire, entre la tombe de Georges Ier (fig. 2), d'une part, celles de Henri III et de Veit Ier (fig. 3), d'autre part, datant de 1492 et 1504, toutes les trois dans la cathédrale de Bamberg, nous révèle d'abord une donnée générale à peu près identique. Puis, de l'une à l'autre, nous voyons les plis des chasubles et des dalmatiques s'alléger, les visages et les mains prendre une signification plus précise, l'ornementation se faire plus souple et plus riche.

Il est impossible d'analyser ici toutes les plates-tombes sorties de la fonderie Vischer, qui s'était spécialisée dans ces travaux. Sur le grand nombre, beaucoup se répètent, et l'étude en serait monotone. Nous ne

pouvons que signaler celles qui marquent un souci bien timide encore de renouveler le genre. La plate-tombe de Lucas Gorka, datant de 1490 environ, reprend le modèle exécuté par Hermann pour Andreas Opalinski, et présente, pour la première fois, en plus de la traditionnelle ornementation gothique, une tapisserie fixée à une tringle transversale et tendue derrière le corps du gisant. Nous retrouvons désormais cette disposition dans la plupart des plaques tombales jusque vers 1510. Dans celle de Peter Salomon, toutefois (église Notre-Dame de Cracovie), une boiserie simulée remplace le motif de la tapisserie. Cette dernière offre, pour l'authenticité de quantité d'œuvres, un élément intéressant de comparaison. M. Döbner, et, après lui, M. Justi [1], sur le simple examen des dessins qu'elle présente, aussi bien que sur l'étude des dessins reproduits sur les autres étoffes figurées (coussins et vêtements), ont réussi à attribuer aux Vischer, non sans beaucoup de vraisemblance, un certain nombre de tombes disséminées dans les églises de Cracovie, de Magdebourg, de Breslau, de Torgau et de Bamberg.



(Phot. Stoedtner.)

FIG. 1.
PLAQUE TOMBALE DE RODOLPHE DE SOUABE (XIe SIÈCLE).
Bronze. Merseboug, cathédrale.

Au total, ces premières œuvres sont, malgré tout, d'un intérêt médiocre. Vischer n'eût-il rien produit d'autre, il mériterait à peine qu'on l'élève au rang d'artiste. Il ne serait guère qu'un honnête fondeur et moins glorieux, certes,

1. Justi, *Vischerstudien* (*Repertorium*, 1901, t. XXIV, p. 38 et suiv.).

que tous les fondeurs saxons des XII[e] et XIII[e] siècles dont nous ignorons les noms, et qui exécutèrent les portes de San Zeno à Vérone, les tombes des évêques de Magdebourg ou les fonts baptismaux d'Hildesheim. Bien plus, entre la plaque funéraire du roi Rodolphe de Souabe (cathédrale de Mersebourg, fig. 4), datant du XI[e] siècle, un des plus anciens monuments de ce genre, en bronze, que nous connaissions en Allemagne, et les premières œuvres de Vischer, de quatre siècles postérieures, la différence n'est pas considérable. Nous constatons un métier plus aisé, sans doute, mais une invention presque aussi pauvre, n'arrivant pas à se dégager encore de la routine traditionnelle par une étude plus serrée de la nature.

La haute tombe de l'archevêque Ernst, dans la cathedrale de Magdebourg, donne plus exactement toute la mesure du talent de Vischer à ses débuts (fig. 5 et 6). C'est un sarcophage d'une très riche conception architecturale, sur lequel est étendu le corps du prélat dont la tête repose sous un baldaquin ajouré, à pointe fortement incurvée, rappelant le motif supérieur du tabernacle de Saint-Laurent, auquel Adam Krafft travaillait à la même époque. Sur les côtés du sarcophage sont réparties douze niches, où sont sculptées les figures des apôtres. En avant et en arrière, dans des niches également, saint Maurice et saint Étienne, patrons de Magdebourg et d'Halberstadt. Le monument tout entier, par son architecture, sa décoration, aussi bien que par le style des personnages, est un des plus brillants exemples du gothique flamboyant à son déclin.

Néanmoins, la simplicité relative des figures contraste d'une manière surprenante avec la richesse exubérante de la décoration. Les draperies encore lourdes ont une certaine largeur de style qui constitue un progrès très net sur la manière antérieure de Vischer telle qu'elle apparait dans la plaque tombale de l'évêque Jean[1], où les statues placées dans les niches sont comme étouffées sous le poids des étoffes. Les attitudes, les gestes des apôtres, prouvent également une préoccupation qui s'éveille de rompre avec le traditionnalisme gothique. Que, par ailleurs, l'influence d'Adam Krafft soit assez visible, rien n'est plus certain. Nous savons les liens d'amitié qui l'unissaient à Peter Vischer. Nous savons qu'ils s'exerçaient, « tous les jours de fête », à dessiner ensemble. Et aucun artiste, parmi

1. 1496. Cathedrale de Breslau.



PETER VISCHER. — TOMBEAU DE HERMANN VIII DE HENNEBERG ET DE SA FEMME ÉLISABETH DE BRANDEBOURG (1508).

Römhild, cathédrale.

tous ceux qui entouraient Vischer, n'était capable de diriger plus heureusement son talent vers une expression dramatique dégagée des outrances qui gâtent l'œuvre d'un Veit Stoss, vers un réalisme robuste et mesuré, bien fait pour préparer Vischer à mieux recevoir et à mieux comprendre les leçons de l'art italien.

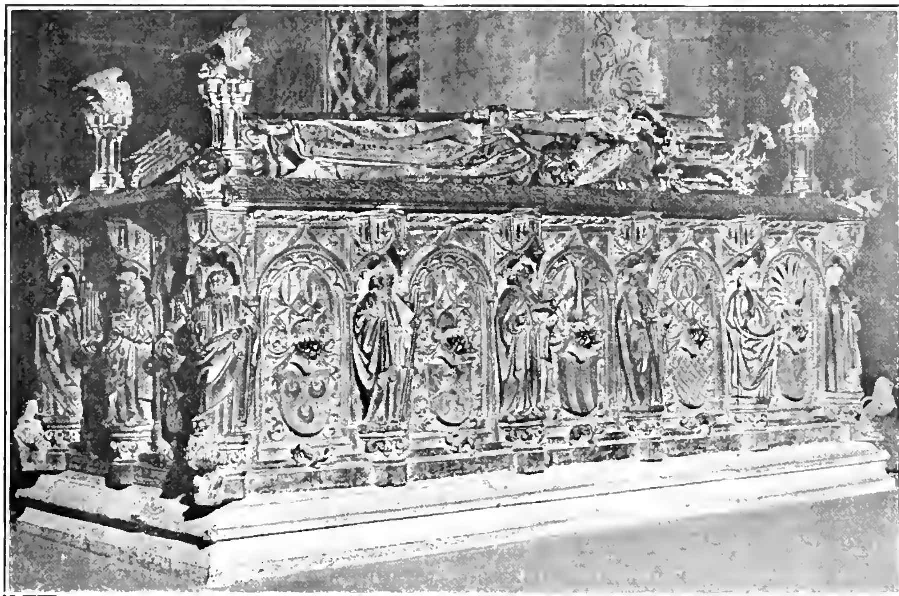
Si nous écartons l'idée fort séduisante, mais insoutenable, d'un voyage en Italie, il semble difficile, au premier abord, de justifier l'écart considérable entre les œuvres qui vont suivre et celles des imagiers gothiques, les emprunts si nombreux faits à l'art transalpin, sans que la personnalité de Vischer n'en paraisse diminuée. Ce n'est pas spontanément, affirme-t-on, qu'elle a pu évoluer dans le sens que nous connaissons. Et il faut bien admettre alors qu'à une certaine date, Vischer fut entièrement supplanté par ses fils dans la direction de sa fonderie. Ou bien, ce qui est plus simple encore, il convient de penser que les trois Vischer ne firent guère qu'exécuter, avec un métier d'ailleurs admirable, les projets de dessinateurs ou d'artistes tels que Dürer lui-même, Adam Krafft, Veit Stoss, Jacopo de' Barbari, voire encore Katzheimer, Lamberger, Sebald Beck, Jacob Amman, etc.

Il y a certainement du vrai dans les deux hypothèses, mais il serait dangereux de soutenir l'une d'elles exclusivement. Il n'est pas douteux d'autre part, que le caractère d'unité manifesté avec tant de force dans tout l'œuvre des Vischer, au milieu même de son acheminement incessant vers un idéal supérieur, nous interdise de considérer comme de simples artisans, travaillant d'après des dessins étrangers, ceux qui eurent toujours une conscience aussi sûre du but qu'ils se proposaient d'atteindre.

On ne peut attribuer véritablement à quelques collaborations dûment établies l'importance que certains critiques, tels que M. Heideloff et surtout M. Bergau, ont voulu y attacher[1]. Que Katzheimer ait fourni un projet pour la plate-tombe de Callimachus, peut-être aussi Veit Stoss, que Jacopo de' Barbari ait dessiné une *Visierung* pour la plaque funéraire de la duchesse Sophie, cela ne suffit pas, surtout dans l'impossibilité où nous sommes de juger des dessins, pour dénier à Vischer toute part d'invention personnelle.

1. Bergau, *Peter Vischer und seine Sœhne*, dans la publication de Dohme, *Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit* (1878), p. 8-11 20-22.

Deux esquisses de Dürer, l'une qui se trouve aux Offices de Florence, datée de 1513 et portant son monogramme, l'autre non datée, appartenant aux collections de Christchurch College, à Oxford, reproduisent le motif du monument du comte Eitel de Hohenzollern et de sa femme Magdalena à Hechingen, ainsi que celui du comte Hermann VIII d'Henneberg et d'Élisabeth de Brandebourg, à Römhild (pl. p. 29). Mais la première esquisse,



Phot. Stoedtner.

Fig. 5. — Peter Vischer.

Tombeau de l'archevêque Ernst de Magdebourg (1495).

Magdebourg, cathédrale.

comme le remarque très judicieusement M. Justi[1], n'a-t-elle pas été aussi bien inspirée à Dürer par une visite qu'il a pu faire à la fonderie Vischer pendant l'exécution de ces travaux ? La date apparaît du reste falsifiée et il est prouvé que les monuments en question étaient achevés avant 1510.

Il y a, enfin, une certaine analogie d'attitude entre le comte Eitel et Lucas Paumgarten, sur l'un des volets de l'autel de Munich, achevé par Dürer vers 1500 et placé à l'origine dans l'église Sainte-Catherine de Nuremberg. Faut-il nous en étonner ? Des relations personnelles existaient

1. Justi, *Repertorium*, 1901, t. XXIV, p. 49.

entre Dürer et Vischer. Celui-ci devait admirer profondément l'art de son ami, traversé des mêmes inquiétudes que le sien. Il a pu s'en inspirer, comme Dürer s'était inspiré des modèles italiens pour lesquels il communiqua certainement au maître fondeur quelque chose de l'enthousiasme ressenti à leur vue, lors du voyage à Venise de 1507.



Phot. Stoedtner.

Fig. 6. — Peter Vischer.
Détail du tombeau de l'archevêque Ernst de Magdebourg.

A toutes ces suggestions directes, très légitimes, et qui n'enlèvent rien à Vischer de ses mérites propres, vint s'ajouter l'influence indirecte, non moins puissante, que ne put manquer d'exercer sur son goût la

fréquentation des humanistes de Nuremberg, les Pirckheimer, Conrad Celtes, Hartmann Schedel, Sebald Schreyer, Christoph Scheurl. Ils représentaient alors les aspirations nouvelles de la science et des belles-lettres. Leurs idées contribuèrent sans doute, pour une bonne part, à détourner Vischer des productions gothiques. Enfin, il ne faut pas négliger non plus, pour légitimer la transformation qui se marque à partir de 1510 surtout, dans la production de la fonderie Vischer, les exemples qu'offraient les gravures italiennes et les plaquettes. Elles se répandent alors dans toute l'Allemagne du sud, en même temps que les œuvres des graveurs allemands pénètrent en Italie. Si même aucun des fils Vischer n'avait jamais entrepris de voyage au delà des Alpes, la prédilection de leur père pour l'art italien s'expliquerait suffisamment pour toutes les raisons que nous venons d'indiquer.

La série des plates-tombes, datant des premières années du XVIe siècle, offre un intérêt bien plus considérable que les œuvres de début. On y trouve des recherches nouvelles dans les motifs d'encadrement et d'ornementation : la préoccupation de la perspective y apparaît fréquemment : dans la manière de traiter les personnages, enfin, dans les attitudes, dans l'expression des visages, se manifeste le souci de demeurer le plus près possible de la nature directement consultée.

L'évolution des thèmes décoratifs est nettement marquée par quatre œuvres importantes : la plaque tombale de la duchesse Sophie, à Torgau (1504), celles de Peter Salomon et de Kmita, à Cracovie, celle de Callimachus, à l'église des Dominicains de la même ville. Dans la première, l'exubérance de l'ornementation, dans la plus pure tradition du gothique fleuri, est corrigée par un goût des proportions et du rythme qui s'emploiera bientôt avec bonheur à utiliser les motifs de la Renaissance italienne. Dans la plaque à l'effigie de Kmita (vers 1505), la confusion est encore grande entre les deux styles juxtaposés avec quelque gaucherie. Pour la première fois, la partie supérieure du cadre dans lequel s'inscrit la silhouette du gisant, est formée d'un arc trilobé, en plein cintre, le long duquel court une guirlande. Plus habilement modelée dans la tombe de Peter Salomon[1] (après 1506), cette guirlande accuse, dans son motif essentiel, une ressem-

1. Pour ce qui est du personnage même, il paraît vraisemblable qu'il a été exécuté d'après un projet de Veit Stoss, qui était l'ami de l'humaniste florentin. Du reste, le style des draperies ne permet guère de reconnaître la manière de Vischer. Voir à ce sujet : Berthold Daun, *P. Vischer u. A. Krafft* (*Künstlermonographien* de Knackfuss, p. 20-21).

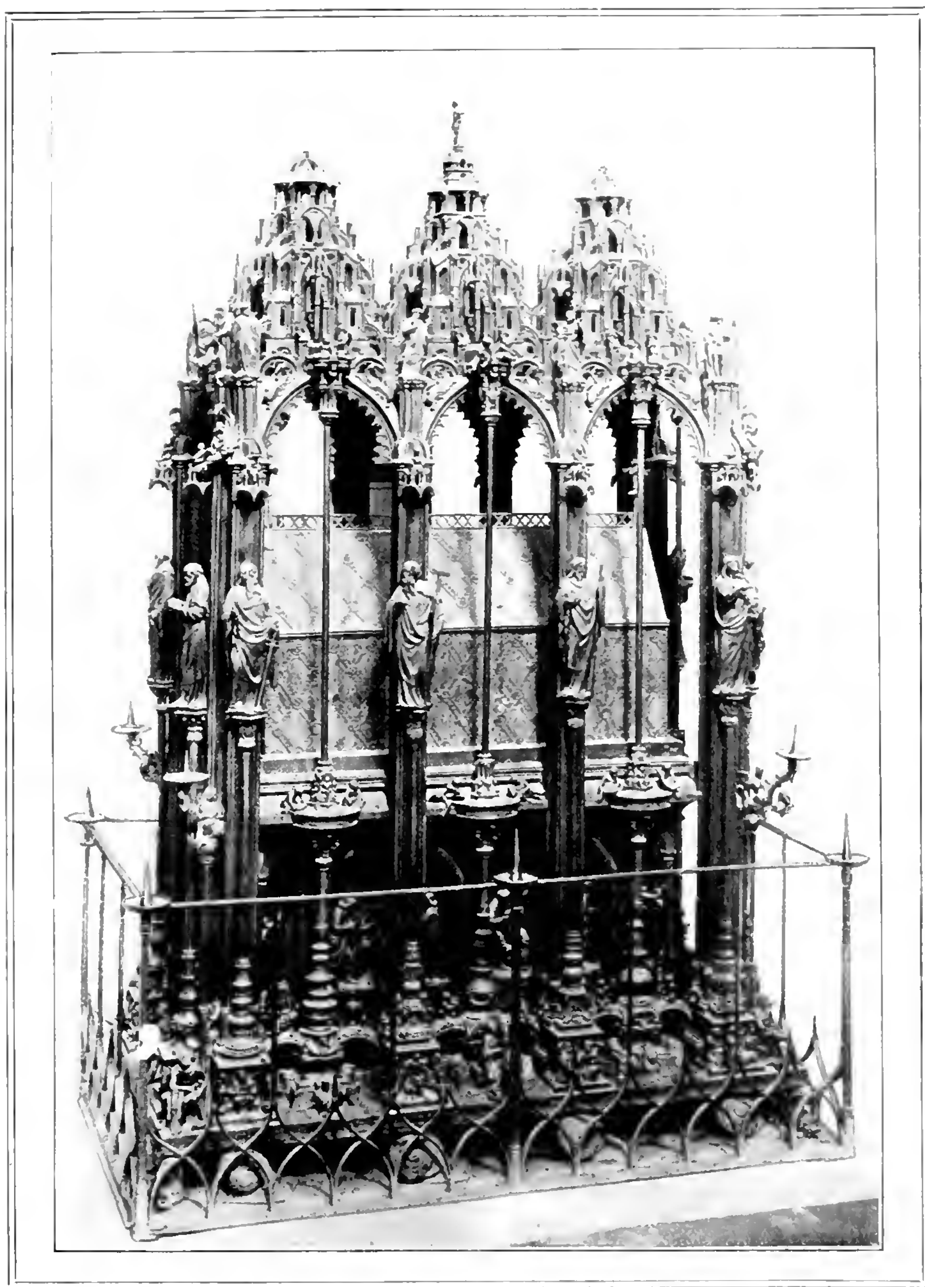


Fig. 7.

Peter Vischer et ses fils. — Tombeau de saint Sebald (1508-1519).

Nuremberg, église Saint-Sebald.

blance avec les oves grecques. Dans la plaque tombale de Callimachus, elle est composée de fruits et de feuillages liés par des nœuds de ruban. Des chimères apparaissent dans les angles supérieurs, bientôt remplacées par des *putti* (tombe d'Hermann d'Henneberg, 1508; pl. p. 29).

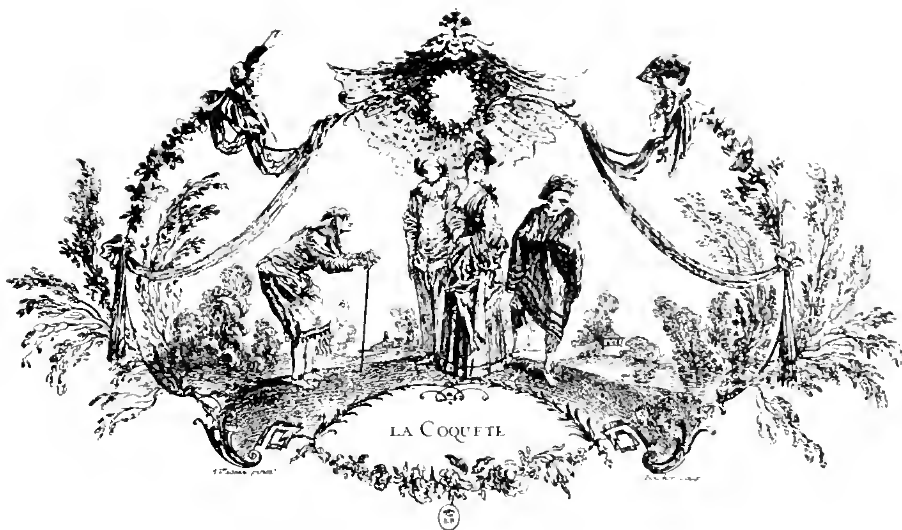
Ce sont là de timides essais d'introduire dans la sculpture allemande de nouveaux motifs de décor; ce n'est encore qu'une imitation maladroite et purement formelle d'un art étranger. Aucune œuvre ne montre mieux que le tombeau de saint Sebald la transformation profonde qui s'opère alors dans le talent de Vischer (fig. 7). En 1508, commence le travail de fonte de ce monument, dont le plan avait été tracé vingt ans plus tôt, ainsi qu'en témoigne le dessin daté de 1488, conservé au Cabinet des estampes de Vienne[1]. Malgré l'évolution de son goût, Vischer lui demeura fidèle, et, dans ses grandes dispositions architecturales tout au moins, le tombeau de saint Sebald, tout comme celui de l'archevêque Ernst, appartient encore au style gothique. Ce qui est nouveau, c'est la disposition du baldaquin à trois coupoles recouvrant la châsse du saint. Il fut ajouté au plan primitif et prête aisément à la critique. La montée des huit piliers semble arrêtée un peu brusquement par la lourdeur de ce couronnement qui les écrase. Comparé à l'élancement gracile des trois flèches ajourées qui surmontent le retable du *Précieux Sang*, de Tilmann Riemenschneider, ou encore à la folie sublime du tabernacle de Saint-Laurent, où Krafft semble jeter un défi à la pesanteur, le monument de saint Sebald apparaît trapu, robuste, et un peu décevant. L'ornementation toute entière, par contre, les figures des apôtres, les reliefs du socle qui supportent la châsse, marquent dans la sculpture allemande un progrès évident et inaugurent l'ère de la Renaissance.

Gaston VARENNE.

(A suivre.)

1. H. Weizsæcker, *Zwei Entwurfe zum Nurnberger Sebaldusgrab* (*Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 1891, t. XII, p. 53).





« LA TOILETTE », PAR ANTOINE WATTEAU

COLLECTION WALLACE

La *Revue* offre aujourd'hui à ses lecteurs l'estampe de M. Dézarrois, d'après le tableau exquis d'Antoine Watteau, catalogué au musée Wallace, à Londres, sous ce titre affriolant : *la Toilette*. Ce petit chef-d'œuvre, d'humeur si française, presque ignoré en France, appartient à la série, nombreuse et variée, des peintures du maître qu'on peut appeler ses « scènes de mœurs ». Dans l'étude générale, que j'ai entreprise, ici-même, de la carrière et de l'héritage du peintre de Valenciennes, un chapitre particulier doit être consacré à cet original ensemble. Le tableau en question s'y présentera logiquement dans son cadre naturel. On verra comme quoi il n'est rien moins qu'isolé entre les productions étonnamment diverses de l'auteur, et l'on distinguera les préoccupations curieuses auquelles il se rattache. Mais quelques brèves indications seront, peut-être, dès maintenant utiles, en regard de la gravure de M. Dézarrois.

Il s'agit d'une petite composition à deux figures, d'une exécution drue et précieuse, d'un charme concentré, d'un accent de sincérité et de personnalité rare. Sur un lit de repos, étroit et bas, couronné d'un chevet creusé en conque, décoré de cannelures et surmonté d'une de ces têtes chimériques, encravatées d'une fraise, dont Watteau anime si volontiers ses arabesques, une jeune femme est assise au sortir du bain. Nue encore, elle prélude à sa toilette en passant sa chemise. Son mouvement est de ceux qu'on surprend à l'improviste, mais qu'on ne saurait inventer. Les pieds se croisent sur un linge qui traîne à terre; le corps, infléchi, se pelotonne vers la droite et s'étire de l'autre coté, la hanche en saillie, le ventre, la poitrine, la gorge, se modelant à l'état de mol abandon, en pleine lumière, tandis que la jolie baigneuse hausse son bras gauche au-dessus de sa tête et tient sa chemise à deux mains, avec le geste rapide de la rabattre. Le souriant visage, à la physionomie tout individuelle, s'encadre à ravir de l'enveloppement des bras, s'incline prestement dans le flot de cheveux d'or pâle qui l'accompagne, pour disparaître, un instant, sous la fine batiste de Hollande. Cette créature est simplement délicieuse par nature, sans rien tenter pour l'être au moment où elle nous apparaît. Ses yeux vifs n'ont que le regard sans pensée d'une personne qui se hâte et qui ne se croit point observée. Pas de plus savoureuse séduction que celle de cette chair frémissante, riche de sang, rosée, nacrée, aux formes moelleuses, au derme floral, si voluptueuse, si éloignée, néanmoins, de toute dépravation. Auprès de l'aimable figure, s'allonge, sur le lit même, un petit chien familier, à longs poils, à longues oreilles pendantes, tacheté de blanc et de brun, de l'espèce dite actuellement « papillon », comme inquiet de l'action de la caméristе, prête à poser un vêtement douillet sur les épaules de sa maîtresse. Nous connaissons ce petit chien rageur pour l'avoir vu en d'autres toiles de Watteau, — et jusque dans *l'Embarquement pour Cythère*, — s'ébattre, trottiner, ou faire l'ombrageux et le roquet. Pour la caméristе, au corsage échancré sur la blancheur de sa chemisette, au bonnet rond et plat de fin linge à rebord plissé, coquettement épinglé au sommet de la tête, elle nous annonce en perfection les soubrettes de Chardin, filles franches, de mise soignée, sans excès de recherche. Enfin, disposition peu fréquente chez Watteau, le fond laisse deviner un intérieur d'appartement, avec une draperie qui retombe à plis



brisés sur le lit de repos. Tout l'élément de nature morte est sobrement traité, mais du pinceau le plus alerte et le plus spirituel.

On a tout dit touchant le mode de dessin du maître, nerveux et fort, caressant et souple, partout marqué d'accents qui font courir sur les formes le frisson de la vie. Ici les contours se fondent en un ondoiement d'ombre légère, et l'harmonieux relief ne doit rien qu'à la tendre modulation des clairs. La masse blonde du corps de la jeune femme, d'une si lumineuse douceur, fluidement dorée, nuancée de moiteurs roses, et, pourtant, d'une si ferme substance, rayonne au centre, environnée de tons blancs et gris cendré, de valeurs assorties, échelonnés délicieusement et soutenus, sur les côtés et dans le fond, de tons plus vigoureux. Seul le visage s'estompe d'une subtile demi-teinte. Nous pressentons, à considérer un tel morceau, le Frago des meilleurs jours. Au second plan, se détachant du fond assombri sans opacité, une autre demi-teinte, où glissent des reflets, baigne les traits de l'attentive servante à la tête baissée entre le double éclat de son bonnet blanc et de sa blanche lingerie. Les valeurs ainsi se balancent et le tableau se compose à la façon d'un bouquet. Avec les années, la grasse matière s'est cristallisée de cette admirable sorte propre aux peintures du maître. Ce chef-d'œuvre serait, à nos yeux, la merveille des nudités de Watteau, si l'incomparable *Baigneuse* de la collection Groult, — la célèbre *Diane au bain* de la planche d'Aveline, — n'existait pas. Mais ce n'en est pas moins une merveille.

La Toilette venue en la possession de Richard Wallace n'a pas été gravée au XVIII[e] siècle, et nous ne savons aucun texte ancien qui s'y réfère avec évidence. Toutefois, l'attribution du peintre de Valenciennes ne saurait être discutée. Non seulement son caractère intrinsèque et sa facture si spéciale en attestent la légitimité, mais encore, et plus positivement, le nom de l'auteur est proclamé par deux feuilles de dessins du grand artiste que j'ai pu étudier, à Londres, en 1888, parmi les trésors du cabinet de Miss James. L'une de ces feuilles montrait l'étude de la femme nue ; la seconde, trois croquis d'après le même modèle, et cette dernière portait le timbre de collectionneur de Gabriel Huquier. Ces inestimables dessins ont été vendus, à Londres, avec l'ensemble de la collection James, le 21 juin 1891. Ils figurent au catalogue de la vente sous les numéros 327 et 328.

Un passage du *Dictionnaire historique et pittoresque* d'Hébert, publié à Paris en 1766, signale, dans l'hôtel de Louis-Antoine Crozat, baron de Thiers, entre autres ouvrages de Watteau, un petit tableau d'*une femme à sa première toilette, au sortir de son lit*. Il était sur bois et mesurait un pied en hauteur et, en largeur, neuf pouces. C'est, à ce qu'il semble, celui qui s'admire actuellement chez Mme la princesse de Poix et dont nous avons une gravure de Philippe Mercier. On y voit, en effet, une femme assise sur son lit, à laquelle une caméristé agenouillée présente un bassin avec une éponge. Ce ne peut être, en tout cas, la peinture reproduite ici, qui, sensiblement, ne représente pas son modèle au sortir du lit, et, surtout, qui a été peinte, en d'autres dimensions, et non sur bois, mais sur toile[1].

J'ignore si *la Toilette* Wallace est l'œuvre passée, en 1864, à la vente du marquis Maison. Je crois, simplement, que nous sommes en face d'un incontestable et inappréciable échantillon de l'art de Watteau, dans un ordre de sujets où il n'a que rarement versé, et je tiens ce régal pour un peu postérieur à *l'Embarquement pour Cythère* et, probablement, de l'époque où ce grand peintre habitait, avec Wleughels, rue des Fossés-de-la-Doctrine-Chrétienne.

L. DE FOURCAUD

1. Les dimensions sont, d'après le catalogue du Musée Wallace, en mesures anglaises : Haut., 1 p. 5 p. 3/4 ; larg., 1 p. 2 p. 3/4.



LES SUMÉRIENS DE LA CHALDÉE

D'APRÈS LES MONUMENTS DU LOUVRE[1]



Eannadou, mort sans enfants, eut pour successeur son frère Enannatoum I[er] : par conséquent, la succession pouvait se faire en ligne collatérale, comme cela a lieu encore aujourd'hui dans certaines familles royales d'Europe. Une des offrandes de ce prince à son dieu atteste encore le caractère familial de cette petite cour : il lui consacre un mortier à broyer les oignons ! Le titre qu'il prend n'est plus celui de roi, mais seulement de « grand patési », peut-être parce que le pays est replacé sous la suzeraineté d'une autre ville. Son fils et successeur, Entéména, énumère, dans ses inscriptions, un nombre considérable d'édifices, temples, palais, réservoirs et autres constructions. On peut juger de la perfection qu'avait alors atteinte l'art sumérien, en regardant au Louvre le vase d'argent qui porte le nom de ce patési. Quand il sortit de terre, il était revêtu d'une gangue si épaisse, que M. de Sarzec avait eu peine à y distinguer quelques traits de gravure, et c'est M. Heuzey qui, avec une patience admirable, par un travail de plusieurs mois, a dégagé lui-même le décor tout entier. Sur cette belle amphore d'argent sans anses, dont le galbe, avec son support de cuivre rapporté, rappelle étrangement l'aspect d'une potiche chinoise, le graveur

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXVI, p. 409.

a dessiné d'une main ferme et habile le tableau héraldique qui figure si souvent sur les monuments de Tello et qui forme les armes parlantes des rois de la contrée, l'aigle à tête de lionne répété quatre fois et liant dans ses serres les croupes de deux quadrupèdes, lions, cerfs ou bouquetins, dont les groupes alternés forment une frise circulaire autour du vase : sur

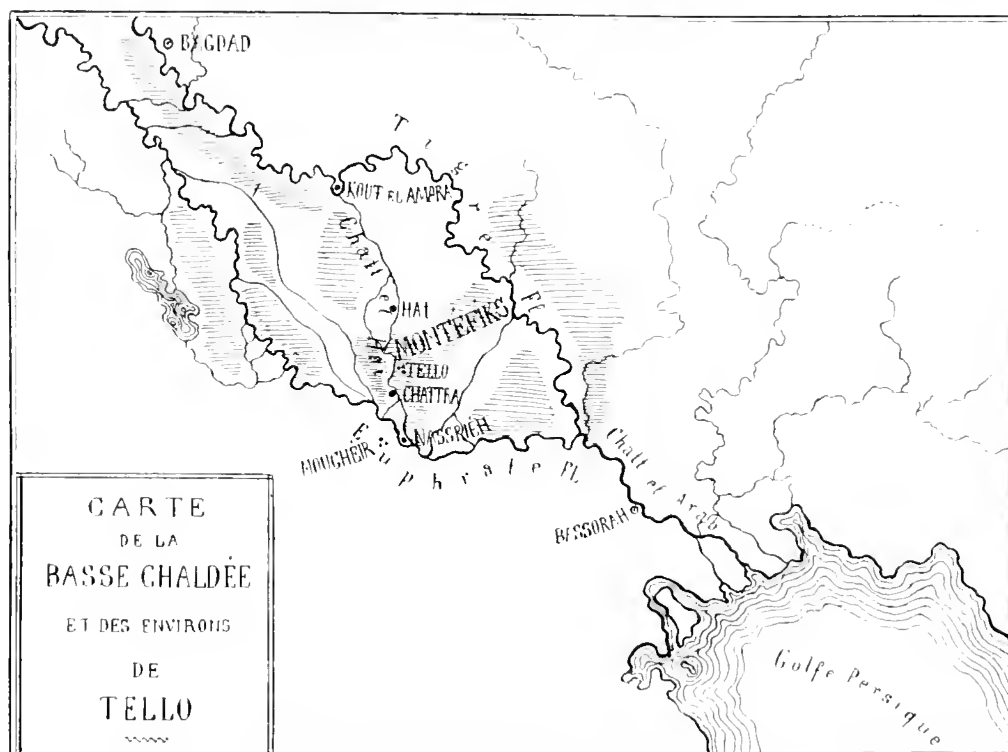


Fig. 1. — Carte de la Basse-Chaldée.

l'épaule même, sept génisses couchées complètent ce décor si ingénieusement combiné qu'il offre déjà tous les caractères d'une composition classique (voir la planche ci-contre)[1]. Du même coup, sur cette magnifique œuvre d'art, apparaissent trois éléments, dont on suit la longue survivance à travers les âges et qui englobent des civilisations très diverses : l'art grec archaïque, avec son goût pour les animaux orientaux et ses frises circulaires ; l'art héraldique qui, transmis aux populations d'Asie mineure

1. De Sarzec et Heuzey, *Découvertes en Chaldée*, pl. XLIII *bis*.



Vase d'argent d'Entéména.

Musée du Louvre

et recueilli par les Arabes, s'est répandu ensuite dans toute l'Europe et s'est conservé jusqu'à nos jours; enfin, l'art d'Extrême-Orient, avec ses combinaisons spéciales de vases sans anses et de supports ajoutés, avec sa prédilection pour les images fantastiques. La Chaldée nous apparaît aujourd'hui, non seulement comme le berceau des idées religieuses de l'humanité condensées dans les récits de la Bible, mais aussi comme le réservoir d'où les formules d'art les plus connues se sont déversées sur le monde entier.

De même, ceux qui auront la curiosité de lire dans l'ouvrage de M. Thureau-Dangin[1] la traduction de l'inscription gravée sur un grand cône d'argile au nom d'Entéména et résumant toutes les campagnes qui, depuis trois ou quatre générations, avaient mis aux prises les soldats de Lagash avec les gens de Gishou, ceux-là comprendront tout ce que les prophètes hébreux ont dû à la littérature chaldéenne qui les avait précédés et dont ils se nourrissaient, comme nous de nos auteurs classiques. C'est le même style enflammé et pittoresque, la même vigueur dans la haine et dans l'invective. Qu'on en juge par la fin du récit d'Entéména :

« Lorsque, pour ravir de leurs mains le territoire, les hommes de » Gishou franchiront le fossé frontière de Nin-Ghirsou et le fossé frontière » de Nina... qu'Enlil les anéantisse, que de Nin-Ghirsou le grand filet les » abatte, que sa main sublime, que son pied sublime d'en haut se pose sur » eux, que les soldats de sa ville soient pleins de rage et qu'au sein de » sa ville la fureur soit dans les cœurs ! »

Il est remarquable que toutes ces métaphores sont traduites par les artistes sur les bas-reliefs : nous voyons, sur la Stèle des vautours, les captifs entassés dans le filet de Nin-Ghirsou[2] ; nous voyons aussi, dans la Stèle de Naram-Sin, le roi posant « son pied sublime » sur le cadavre d'un vaincu[3]. C'est la même poésie énergique et colorée qui, plus tard, dans les annales des rois assyriens, se déroulera dans des phrases d'une ampleur encore plus majestueuse : « J'ai pris la grande ville de Suse », dit Assourbanipal après sa campagne victorieuse de l'an 659, « par la volonté d'Assour et d'Istar, je » suis entré dans ses palais et je m'y suis reposé avec orgueil... J'ai brisé » les lions ailés et les taureaux qui veillent à la garde des temples : j'ai

1. *Inscriptions de Sumer et d'Akkad*, p. 63.
2. Voir le premier article, p. 419, fig. 6.
3. Voir la planche de la *Revue*, t. XI, 1902, p. 304.

» renversé les taureaux ailés fixés aux portes des palais ; j'ai envoyé en » captivité leurs dieux et leurs déesses... Pendant un mois et un jour, j'ai » balayé le pays d'Élam. De la voix des hommes, du piétinement des » bœufs et des moutons, du son de la musique j'ai privé les campagnes » et j'ai laissé venir les animaux sauvages, les serpents et les gazelles. »

Une littérature qui contient de telles pages n'est pas celle d'un peuple barbare : elle appartient au domaine de l'art le plus élevé : elle pose déjà, avec plus de violence et moins de beauté sereine, la théorie du peuple prédestiné, armé par la volonté divine pour châtier les rebelles, qui animera encore d'un souffle si puissant l'*Histoire Universelle* de Bossuet.

Plus curieux encore est le chapitre qu'ajoute aux annales chaldéennes le texte gravé sur un autre cône d'argile au nom d'Ourou-kaghina[1]. La dynastie du vieux roi Our-Nina s'est éteinte. Le fils d'Enténéna, Enannatoum II, qui s'intitule encore « grand patési du dieu Nin-Ghirsou », nous a laissé peu de monuments, et, après lui, il semble qu'il y ait un changement de régime. Peut-être Ourou-kaghina, qui prend le titre de « roi de Lagash et roi de Ghirsou », est-il un usurpateur ; peut-être est-il d'assez basse extraction, car, contrairement à l'usage, il ne nomme pas son père. Mais c'est toujours un homme de la même race, un Sumérien, car il invoque les mêmes dieux que ses prédécesseurs. Fait curieux et inattendu à une époque aussi reculée, c'est un roi qui se pose en réformateur. Il veut corriger les abus, empêcher les exactions, donner plus de liberté et d'aisance au peuple : c'est un *libéral*, si le mot n'est pas trop paradoxal pour qualifier la mentalité d'un roi chaldéen. « Dans les limites du territoire de » Nin-Ghirsou, jusqu'à la mer, il n'y eut plus un surveillant... Supposé qu'à » un sujet du roi, un bon âne naisse et que son chef lui dise : « Je veux » l'acheter » ; dans le cas où il l'achètera, qu'il lui dise : « Paye en bon » argent », et dans le cas où il ne l'achètera pas, le chef ne doit pas [le » prendre]. Supposé que la maison d'un grand soit située près de la maison » d'un sujet du roi et que ce grand dise : « Je veux l'acheter » ; dans le cas où » il achètera, qu'il dise : « Paye en bon argent, et ma maison [tu auras] » ; » dans le cas où il n'achètera pas, ce grand ne doit pas à ce sujet du roi [la » prendre]... Il dit, et les enfants de Lagash de la disette, du vol, du meurtre, » il les délivra, et il établit la liberté. A l'orphelin, à la veuve, l'homme

1. Thureau-Dangin, *ibid.*, p. 75.

» puissant ne causa [plus] aucun tort. Avec Nin-Ghirsou, Ourou-kaghina
» fit ce pacte. »



FIG. 2. — GOUDEA, PATÉSI DE CHALDÉE.
Statue en diorite.

On ne s'attendait guère à voir paraître sur un texte chaldéen, vieux de plus de quatre mille ans, ce mot de « liberté », qui aujourd'hui même

le monde. On ne le trouverait pas dans les lettres de Louis XIV. De ce roi, à la physionomie si originale, nous avons conservé le portrait, ou du moins une effigie rendue avec cet art rude, mais expressif, dont la sculpture chaldéenne a donné tant d'exemples. C'est un fragment de statuette, conservé à Paris dans la collection de Clercq; le prince réformateur y apparaît sous les traits d'une espèce de gros nain à face glabre[1].

Après ce règne, vient une période d'obscurité, et nous assistons à un abaissement de la puissance politique de Lagash. C'est qu'en effet entrent en scène les souverains sémites; le territoire est placé sous la dépendance des rois d'Agadé, ville située dans la partie plus septentrionale de la région, dans le pays d'Akkad. La population ancienne, dite sumérienne, reste compacte, mais elle est profondément entamée et dominée par les envahisseurs akkadiens, c'est-à-dire par les Sémites. Le patési qui gouverne Lagash se déclare humblement serviteur du roi d'Agadé, Sargon l'Ancien, dont on reculait la date jusqu'en 3750, et qu'une chronologie nouvelle fait descendre vers 2500[2].

Les monuments du Louvre, qui représentent alors l'art des souverains de Babylone et de la Haute-Chaldée, ont été découverts par la mission de Morgan; ils ont déjà été présentés aux lecteurs de la *Revue* par M. Babelon et par M. de Morgan lui-même[3], et nous n'avons pas à y insister. Qu'il nous suffise de rappeler l'admirable stèle de Naram-Sin, prototype et modèle de tous les grands bas-reliefs assyriens qui ont suivi; le code de lois d'Hammourabi, découverte capitale qui est devenue célèbre dans le monde entier, et les curieux koudourrous ou pierres consacrées, que l'on plantait en guise de bornes sur les terrains octroyés par les rois kassites, — tous documents historiques qui s'échelonnent depuis le milieu du troisième millénaire jusqu'à la fin du second, et qui nous montrent l'extension formidable de la puissance sémitique dans le bassin du Tigre et de l'Euphrate.

Mais, comme nous l'avons dit, nous nous sommes proposé, dans cet article, de retracer en particulier l'histoire de la petite ville de Lagash. Que devient la population sumérienne en contact avec la puissance sémite

1. *Collection de Clercq*, pl. XI.
2. Voir la note de notre premier article, p. 412.
3. Voir la *Revue*, 1902, t. XI, p. 297; 1906, t. XIX, p. 177, 265; 1908, t. XXIV, p. 401; 1909, t. XXV, p. 23.

et dominée par elle? Avec les dynasties nouvelles, et peut-être sous l'influence d'une prospérité croissante, la sculpture en ronde bosse prend son essor; de véritables statues remplacent les bas-reliefs généalogiques d'autrefois. Elles sont taillées dans le diorite, pierre noire très dure, que l'on devait faire venir de loin. Une des plus anciennes œuvres de ce genre, au Louvre, est la statue d'Our-Baou, qui se dit dans son inscription: « patési de Lagash, enfant de Ninagal, élu du cœur de Nina et nommé d'un beau nom par Baou ». Mais l'art de la plastique atteint en particulier son apogée avec l'imposant cortège des onze statues de Goudéa. Ce gouverneur de petite ville, dont le nom résume aujourd'hui tout l'éclat et la grandeur de la civilisation sumérienne, nous apparaît comme une sorte de Périclès oriental, dans cette haute période d'antiquité qui, d'après les estimations les plus faibles, remonte jusqu'à 2300 avant notre ère, et qui, par conséquent, est encore antérieure aux premières dynasties babyloniennes, antérieure à Hammourabi, antérieure aux grands patriarches et aux législateurs hébreux, Jacob, Joseph et Moïse, antérieure à toute la civilisation crétoise et mycénienne, antérieure de plus de mille ans à la guerre de Troie et à la formation du monde hellénique.



FIG. 3. — GOUDÉA, PATÉSI DE CHALDÉE.
Statue en diorite.

Goudéa ne nomme jamais son père et pourrait être, par conséquent, un homme de naissance obscure. Une des plus belles statues du Louvre le représente sous les traits d'un architecte, assis sur un escabeau, tenant sur ses genoux le plan d'une enceinte de ville ou de palais. Dans une autre, un stylet à écrire et une règle graduée, dont les combinaisons savantes révèlent une science mathématique très avancée, sont posés sur sa tablette. Nous avons même son effigie complète (fig. 2)[1], grâce à une des plus heureuses découvertes du commandant Cros, qui a retrouvé un corps d'homme bien conservé dont les cassures s'adaptaient exactement à une tête, coiffée d'un turban, provenant des fouilles de M. de Sarzec. Le tout forme une grande statuette de diorite, dont l'aspect étonne par les proportions extraordinairement trapues que l'artiste a prêtées au personnage. Comme on ne peut pas douter des connaissances très perfectionnées de la plastique à cette époque, en considérant les autres statues du Louvre, il est probable que cette disposition singulière est la conséquence d'une tradition, d'une sorte d'archaïsme imposé, soit par des raisons religieuses, soit par la rareté de la matière employée. Il faut ajouter que la structure même de la race ne rendait pas choquantes ces formes lourdes et ramassées, car elles existent également dans les bas-reliefs. C'est pourquoi les détails sont souvent pour nous plus intéressants et plus beaux que l'ensemble. Une grande tête à turban, qui est certainement aussi un portrait de Goudéa[2], peut passer pour un véritable chef-d'œuvre, de même que les pieds nus et les mains aux doigts fuselés des autres statues (fig. 3) : l'art grec du VIe siècle n'a pas été plus précis ni plus réaliste.

Le Louvre possède encore de Goudéa sa masse d'armes, son cachet, son gobelet à libations, les deux cylindres de fondation du temple élevé par lui à Nin-Ghirsou, quantité de tablettes et de briques estampées à son nom. « Même parmi les anciens rois de nos monarchies européennes, dit » M. Heuzey, on n'en compterait pas beaucoup dont les images nous restent » entourées de témoins et de souvenirs aussi authentiques[3]. » Ajoutons que les textes sur Goudéa sont les plus nombreux de tous, car chacune de ses statues porte de longues inscriptions qui la revêtent comme d'un tissu

1. *Revue d'Assyriologie*, t. VI, pl. 1.
2. *Découvertes en Chaldée*, pl. XII.
3. *Revue d'Assyriologie*, t. VI, p. 19.

brodé, et que le récit du songe prescrivant au patési d'élever un temple à son dieu, est gravé sur deux grands cylindres de terre cuite qui portent plus de 1300 cases d'écriture. Là encore on lit d'admirables pages, empreintes d'un lyrisme qui égale celui de la Bible et qui montrent comme elle l'homme conversant familièrement avec la divinité. « De nouveau,



FIG. 4. — GOBELET DE GOUDÉA (VU SUR TROIS FACES).
Stéatite.

» auprès du patési étendu, à sa tête le dieu se tint et dit : « Celui qui
» construira, le patési qui construira mon temple, c'est Goudéa. Et pour
» construire mon temple, je veux lui donner un signe : à l'apparition de
» mon temple, l'É-ninnou, érigé vers le ciel... les cieux trembleront : de
» son éclat les contrées seront recouvertes, car je suis, moi, Nin-Ghirsou,
» le dieu qui refrène l'eau furieuse, le grand guerrier d'Enlil, le seigneur
» qui n'a pas de rival... Lorsque les assises de mon temple auront été

» posées, qu'alors l'abondance arrive! Les grands champs produiront des » fruits, le niveau des fossés et des canaux se relèvera; des fentes du sol » d'où l'eau ne jaillissait plus, l'eau jaillira... Au jour où à mon temple le » patési apportera une main pieuse, sur la montagne, dans le lieu où » demeure l'ouragan, je poserai le pied, et de la demeure de l'ouragan, de » la montagne, du lieu pur, je dirigerai le vent pour qu'il donne le souffle » de vie au pays... En ce jour-là, ton côté sera touché par une flamme, et » c'est mon signe. Puisses-tu le reconnaître[1]. »

Le patési exprime avec naïveté sa tendresse pour son œuvre; il en perd le boire et le manger : « Comme un jeune homme qui nouvellement » construit une maison, devant lui il ne laissa entrer aucun plaisir; » comme une vache qui tourne les yeux vers son veau, vers le temple il » porta tout son amour; comme un homme qui place peu de nourriture » dans sa bouche, il ne se lassait pas d'aller et de venir[2] ».

Quand le temple est achevé, on procède à l'installation du dieu, de sa famille et de ses serviteurs. Successivement viennent prendre place Nin-Ghirsou et sa femme Baou, avec leurs sept filles jumelles, puis les lieutenants de guerre, l'échanson, le conseiller, le valet de chambre et gardien du harem, le cocher-ânier, le chanteur et joueur de cymbales, le tambourineur, le fermier, le berger, le pêcheur, enfin l'intendant et l'architecte : dans cette demeure divine nous reconnaissons, sans aucun doute, l'organisation même de la cour d'un roi chaldéen. Dieu a fait l'homme à son image, mais il est encore plus vrai de dire que l'homme fait son dieu à sa ressemblance.

Parmi les œuvres d'art qui se rapportent à Goudéa, il en est peu de plus saisissantes que le gobelet de stéatite avec lequel il procédait à ses libations religieuses (fig. 4)[3]. Les deux serpents enlacés qui forment par devant une sorte de caducée primitif, les deux démons fantastiques qui ont l'air de monter la garde sur chaque paroi, donnent à ce vase un air de sorcellerie et de magie mystérieuse. Toutes les rêveries superstitieuses de l'Orient y semblent concentrées : ces monstres sont comme les ancêtres du fameux dragon de Babel que les fouilles allemandes ont retrouvé sur les

1. Thureau-Dangin, *ibid.*, p. 147 à 151.
2. *Ibid.*, p. 161.
3. *Découvertes en Chaldée*, pl. XLIV, n° 2 b.

murs mêmes de Babylone et dont parle l'*Apocalypse* de saint Jean : « Alors » je vis monter de la mer une bête qui avait sept têtes et dix cornes, etc.... » Et la bête que je vis ressemblait à un léopard ».

Ce dernier détail est expliqué, en effet, par une particularité curieuse du gobelet de Goudéa : les deux monstres dressés ont le corps couvert de petites entailles, qui devaient contenir des lamelles de coquilles incrustées, de sorte que leur peau tachetée ressemblait à celle d'un léopard. Les mêmes incrustations de nacre se voient sur un taureau couché, admirable statuette déposée sans doute comme offrande dans un temple. Un autre taureau couché, de dimensions analogues, est, comme le précédent, muni d'une tête d'homme encadrée d'une abondante crinière[1]. Nous comprenons où les Assyriens ont pris leurs beaux taureaux à face humaine en voyant ces modèles chaldéens, dont la pose majestueuse et le regard tranquille atteignent une haute expression de noblesse. Notons aussi un précieux fragment de statuette de femme (fig. 5 et fig. en tête de l'article)[2] qui nous fait connaître la physionomie, le costume et la coiffure d'une dame vivant à la cour de Goudéa ; elle a toute la saveur d'une œuvre grecque exécutée au temps de Pisistrate.



Fig. 5.
Fragment d'une statuette de femme.
Diorite.

A côté de ces statuettes de pierre prennent place les figurines de cuivre, tête de vache aux yeux incrustés de lapis-lazuli (fig. 6)[3], taureaux

1. Voir les articles de M. Heuzey, dans les *Monuments et Mémoires de la fondation Piot*, t. VI, p. 115, pl. XI ; t. VII, p. 7, pl. I ; et le *Catalogue des ant. chald. du Louvre*, nos 120, 126.
2. *Découvertes en Chaldée*, pl. XXIV *bis*, n° 2 a.
3. *Ibid.*, pl. V *ter*, n° 2 b.

couchés, porteuses de corbeilles, génies couronnés de tiares cornues et tenant devant eux un grand clou symbolique planté en terre (fig. 7)[1], enfin tout l'attirail des menus ex-voto qui complètent le mobilier religieux de ces anciens âges. On se sent dans un monde où la terreur de l'inconnu et de l'invisible a plus qu'ailleurs pesé sur l'homme, où l'idée du surnaturel occupe tous les moments de la vie. S'il en est resté quelque chose dans l'âme moderne, c'est aux doctrines chaldéennes, propagées par les populations d'Asie-Mineure, puis par les Étrusques et par les Romains, que nous le devons.



Fig. 6. — Tête de vache aux yeux incrustés de lapis-lazuli. Bronze.

Après Goudéa, la prospérité de la petite ville de Lagash semble s'affaiblir et disparaître avec une surprenante rapidité. Nous connaissons mal le détail des événements politiques qui amenèrent une si prompte décadence. Le fils de Goudéa, Our-Nin-Ghirsou, est une figure assez effacée, et les nombreuses statuettes de cuivre au nom de Dounghi, roi d'Our, recueillies sur le sol de Tello, paraissent attester qu'un suzerain voisin réduisit alors au rôle de vassale la cité sumérienne. Les Akkadiens du nord et de l'ouest, les Sémites, deviennent sans doute de plus en plus envahissants et enserrent de toutes parts l'ancienne population. Bientôt on voit un patési de Lagash, Arad-nannar, s'intituler modestement ministre du roi Gimil-Sin, roi d'Our, roi des Quatre-Régions[2]. L'œuvre de conquête et d'assimilation est achevée. Entre l'Élam, dont la puissance militaire grandit au nord-est, et la Babylonie de l'ouest, dont les souverains développent énergiquement l'esprit de conquête, la basse Chaldée se trouve prise comme dans les mâchoires d'un étau (voir la

1. *Découvertes en Chaldée*, pl. XXVIII, n° 3.
2. Thureau-Dangin, *ibid.*, p. 213.

carte, fig. I, p. 40). Elle devient tour à tour la proie des deux puissants empires qui se la disputent, et les petites villes sumériennes, si prospères pendant le troisième millénaire, sont maintenant presque toutes ruinées. Il est probable qu'aux environs du XX[e] siècle avant notre ère, déjà Lagash s'ensevelissait peu à peu sous les sables d'où vinrent la tirer, pour une sorte de Renaissance momentanée, les rois de la Characène postérieurs à Alexandre le Grand[1].



FIG. 7. — GÉNIE CHALDÉEN TENANT UN CLOU.
Bronze.

Cette rapide excursion à travers les monuments chaldéens du Louvre nous suggère deux réflexions pour conclure. La première est que nous devons beaucoup à ce monde oriental, qui tout d'abord semble si éloigné de nous et si étranger à nos mœurs. Nos origines sont gréco-latines, mais par-delà Rome et Athènes nous retrouvons l'Orient dans une foule de nos usages et de nos croyances. « C'est, en architecture, l'emploi de la brique, de la voûte, du cintre et de l'encorbellement, le décor en émail, en mosaïque, en haut-relief. C'est, en plastique, la création du génie ailé, du taureau à face humaine, du griffon, du Centaure et de Pégase. C'est, dans les arts industriels, la tapisserie, les broderies, les groupements héraldiques, source des armoiries et du blason... C'est enfin, dans le domaine de la science, l'astronomie. Si nous donnons encore aujourd'hui aux signes du Zodiaque et aux constellations les noms étranges que l'on sait, c'est aux Chaldéens que nous le devons ; si nous comptons les jours de la semaine par sept et l'année par trois cent soixante-cinq jours, si nos paysans croient au mauvais sort, s'il y a encore des chiromanciens dans les villes, des devins et des sorcières dans les campagnes, des almanachs

1. Heuzey, *Catalogue des Antiq. chald.*, p. 61.

qui prédisent le temps et des voyants qui annoncent les malheurs publics, c'est parce qu'il y a un coin chaldéen dans notre cerveau[1]. »

En second lieu, bien que nous répétions sans cesse que le monde est vieux, l'archéologie nous apprend qu'en réalité l'humanité est très jeune, et que cinq ou six mille ans comptent à peine dans son histoire. A la façon dont les mêmes problèmes sont agités par des peuples divers, dont les mêmes efforts se répètent en tous lieux, on sent que l'âme des hommes modernes continue celle des plus lointains ancêtres, semblable à une vibration qui se prolonge dans l'espace. Nous n'avons pas rompu encore, ni avec les superstitions, ni avec les raisonnements des anciens Chaldéens. Bien que les progrès et les changements aient été considérables en certains points, ils n'impliquent pas du tout le renouvellement complet des idées. Je ne parle pas seulement de l'Oriental qui, aujourd'hui même, devant son sultan, ressemble comme un frère au Sumérien devant son patési; je veux dire aussi que chez les peuples qui se targuent d'être les plus civilisés, il y a des légions d'êtres dont la vie intellectuelle et physique voisine avec celle d'un sujet de Goudéa ou d'Ourou-kaghina, chez qui la croyance au surnaturel, la peur de l'invisible, la crainte des grands et des riches, la cruauté instinctive envers l'ennemi vaincu, sont les mobiles essentiels de toute action. En étudiant les Sumériens de l'an 3000 avant notre ère, nous ne faisons pas œuvre d'érudition purement désintéressée : nous retrouvons des parents oubliés et nous complétons notre arbre généalogique.

E. POTTIER

1. *Catalogue des Vases antiques du Louvre*, p. 587.





L'EXPOSITION NATIONALE DE MAITRES ANCIENS
A LONDRES

Afin de constituer, avec le produit des entrées, une caisse de réserve qui permette à la National Gallery de conserver à l'Angleterre, le cas échéant, tel de ses chefs-d'œuvre menacé de partir pour l'étranger, il a été organisé à Londres, sous le titre de National Loan Exhibition, une exposition en ce moment ouverte aux Grafton Galleries. Le comité directeur groupe les noms du Royaume-Uni les plus justement réputés en matière d'art, et le programme comprend toutes les écoles et toutes les époques de la peinture ancienne. Cependant, il faut bien le confesser tout d'abord : quel que soit l'intérêt du spectacle offert, il ne répond pas entièrement à ce que l'on était en droit d'attendre ; si réussie que soit la National Loan Exhibition, il semble qu'on eût pu faire mieux dans le pays par excellence des trésors d'art et des belles collections. Mais, hâtons-nous de le dire également, la légère déception qu'auront éprouvée comme nous, à la première visite, tous ceux qui ont suivi les grandes expositions rétrospectives de ces dernières années, n'a nui en rien au succès de celle-ci. La vue de chefs-d'œuvre, dont plusieurs portent légitimement les noms les plus glorieux de la peinture, a dédommagé largement de leur peine les visiteurs venus de loin, et les critiques ont trouvé, dans une ample réunion de pièces de choix, une belle matière à des études qui rempliraient plus d'un volume.

Notre tâche sera plus modeste et plus brève : nous essaierons simplement de donner l'idée de cette exposition, qui mérite d'être vue, telle qu'elle restera dans le souvenir de ses nombreux visiteurs.

Les écoles de la peinture ancienne sont très diversement et très inégalement représentées. Si aucune n'est absente, certaines ne figurent que d'une façon tout à fait rudimentaire.

C'est ainsi que, des trois numéros qui constituent tout le lot de l'école allemande, *la Déposition de croix*, du Maître de l'autel de Saint-Barthélemy (à l'Hon. Edward Wood), panneau de la plus fine exécution, — un vrai bijou précieusement orfévri, — offre seul un réel intérêt.

Unique primitif flamand, l'Hubert van Eyck de la collection de sir Francis Cook, *les Saintes Femmes au sépulcre*, est une œuvre d'importance, bien connue et maintes fois exposée. Moins célèbres, une gracieuse *Annonciation*, très justement attribuée au Maître de Moulins (à MM. Dowdeswell) et un *Mariage mystique de sainte Catherine* (à M. Herbert Cook), œuvre anonyme de l'école portugaise du xve siècle, qui montre la tradition flamande modifiée dans un sens particulier, représentent seuls, le premier les primitifs français, le second les débuts de la peinture dans la péninsule ibérique.

L'école flamande n'a que deux noms : Rubens et Van Dyck : le premier, avec la série des six petites esquisses de *l'Histoire d'Achille*, appartenant à lord Barrymore, du faire libre et aisé du maître, le *Portrait d'un médecin inconnu* (à lord Lucas), bonne peinture d'une coulée de pâte fluide et blonde, et la grande composition à quinze personnages, *la Reine Thomyris avec la tête de Cyrus* (à lord Darnley), très souvent exposée, superbe de couleur d'ailleurs : le second, Van Dyck, avec plusieurs bons portraits : celui de *la Marquise Brignole-Sale* (au duc d'Abercorn), est une réplique d'une belle allure et d'une chaude tonalité, non sans quelques faiblesses, dans la tête notamment, du portrait du Palazzo Rosso, à Gênes : le *Portrait d'homme* de la collection de M. F. Howard, exposé pour la première fois, est indiqué comme une œuvre de la période génoise de l'artiste : mais cette toile, qui a passé autrefois pour l'image de César de Cardeñas par Velazquez, nous paraît être plutôt l'œuvre d'un maître italien influencé par Van Dyck : le *Portrait du graveur Leclerc*, appartenant au comte Brownlow, d'une couleur un peu assombrie, rappelle bien, au



LE MAITRE DE MOULINS. — L'ANNONCIATION.

A MM. Dowdeswell

contraire, la période italienne de l'artiste flamand ; la main, très belle, est tout à fait caractéristique des œuvres de cette époque. Pendant les premiers jours de l'exposition, les visiteurs purent admirer en outre une peinture bien autrement importante du même maître, appartenant également à la période génoise de sa carrière, la plus goûtée actuellement. Mais ce double *Portrait de la marquise Brignole-Sale et de son fils*, — la grande dame, assise, somptueusement vêtue, tournant la tête de manière à découper sur le fond son profil impérieux ; le petit garçon, debout auprès d'elle, — a rejoint à présent dans la riche collection de M. P. A. B. Widener, à Philadelphie, la *Dame au parasol*, le fameux Van Dyck du palais Cattaneo, à Gênes, le tableau qui, sans doute, a fait couler le plus d'encre en ces dernières années.

Partis aussi, et c'est dommage, les trois Frans Hals qui formaient un des principaux attraits de l'exposition. Ces Frans Hals, nos lecteurs les connaissent bien ; ils proviennent de l'ancienne collection Maurice Kann, de Paris, aujourd'hui dispersée. Ce sont : un *Portrait d'homme* et un *Portrait de femme*, tous deux datés de 1644, et le *Portrait d'un bourgmestre*. Il en a été récemment parlé tout au long ici-même [1].

Cinq Rembrandt, c'est peu de chose à Londres, où l'Exposition d'hiver de la Royal Academy nous montra, en 1899, plus de cent peintures du maître. Nous retrouvons, avec le même plaisir, le *Portrait du jeune seigneur au faucon* (au duc de Westminster), parfait chef-d'œuvre de la manière précieuse de l'artiste, qui figurait en bonne place à l'exposition Rembrandt d'Amsterdam en 1898, avec son pendant, *la Dame à l'éventail*. Celle-ci manque, mais voici une autre page bien connue, *Saskia à sa toilette* [2], un moment prêtée au Musée de La Haye par son possesseur d'alors, le Dr Bredius, vue également aux expositions Rembrandt d'Amsterdam et de Londres, devenue maintenant la propriété de M. Ed. Davis, et qui, dans une gamme moins rousse, plus noire, rappelle beaucoup *la Jeune femme à l'œillet*, de Cassel.

Autre Rembrandt de jeunesse, — les précédents sont, le premier de 1643, le second de 1636, — ce magnifique *Portrait d'homme* (à sir Edgar

1. Voir l'article de M. Gillet sur la collection Maurice Kann, dans le numéro de novembre de la *Revue*, où le *Portrait d'un bourgmestre* est reproduit, p. 373.

2. Reproduite dans la *Revue*, t. IV, p. 419.



Vincent), solidement construit dans une pâte nourrie et serrée, détaillé avec une précision qui ne gêne en rien l'effet du clair-obscur. Bien assis dans son fauteuil, le corps à demi tourné, l'énergique vieillard fixe sur nous un regard où brille une vie intense. Un pur chef-d'œuvre, et de belle taille, — le personnage étant représenté presque en pied et de grandeur naturelle, — ce portrait n'avait été exposé qu'une seule fois, à Burlington House, en 1890; il fit partie, en dernier lieu, de la collection Ashburton, dispersée récemment. Daté de 1637, on présume que c'est le pendant du *Portrait de vieille dame*, qui appartenait en ces dernières années à M. Arthur Sanderson, d'Édimbourg, et qui est passé depuis peu en Amérique.

D'une date postérieure dans l'œuvre du maître, la petite tête d'un homme barbu, coiffé d'un haut bonnet de feutre, appartenant à M. Léopold Hirsch, paraît être une étude pour quelque personnage d'une composition biblique. La *Vieille dame* en buste, de la collection de lady Wantage, dont les traits rappellent tout à fait le *Portrait de vieille dame* de la National Gallery, constitue un excellent et typique spécimen de la manière du peintre à l'époque des *Syndics*.

Un petit panneau, prêté par sir W. Eden, offre l'intérêt d'être signé d'un nom assez rare, celui de Carel Fabritius. D'une disposition curieuse, il montre, dans un cadre en largeur, très étroit, le coin de la boutique en plein air d'un marchand d'instruments de musique. A vrai dire, ce que l'on voit le mieux tout d'abord, c'est le fond de paysage qui occupe bien la moitié du tableau, une vue de Delft avec la Nieuwe Kerk. D'une perspective et d'une netteté qui font penser aux images vues dans la chambre claire, cette peinture apparente par là son auteur au maître qui, lui aussi, semble avoir vu la nature avec l'exacte précision d'un appareil d'optique, Jan Vermeer de Delft, le plus précieux des Hollandais. De ce dernier, nous avons justement ici un des chefs-d'œuvre les plus réputés, *le Soldat et la Fillette qui rit*, bien connu par la gravure de Jacquemart, et qui, de l'ancienne collection Double, est passé aujourd'hui dans celle de Mrs. Joseph. Est-il besoin de rappeler toute la saveur de ce tableau si simplement et si magistralement composé, le soldat détachant à contre-jour son dos placide et sa lourde silhouette, la fille riant dans la lumière qui tombe de la fenêtre aux petits verres sertis de plomb, la carte géographique suspendue au fond de la pièce? Si elle n'est pas de la qualité la

plus brillante du maître, elle reste, par contre, l'une des plus typiques par son ordonnance parfaite et inoubliable.

Avec le panneau du Maître de Moulins, déjà signalé, quelques peintures du XVIIIe siècle représentent seules l'école française, en tant que tableaux s'entend. Poussin et Claude sont absents, et le fait est d'autant



ANTOINE WATTEAU. — SCÈNE DE CAMP.
(A MM. Duveen.)

plus piquant à constater chez nos voisins où, plus encore que dans leur patrie, le culte de ces deux grands maîtres s'est conservé, et où, en particulier, « Claude de Lorraine », comme disent les Anglais, eut, il y a peu d'années, en 1902, les honneurs de l'Exposition d'hiver à la Royal Academy.

De Watteau, une *Conversation dans un jardin* (à M. Alfred C. de Rothschild), médiocre et noire ; une *Scène de camp* (à MM. Duveen), qui fit partie de la collection Rodolphe Kann, fine peinture de la jeunesse du maître, seulement esquissée ; *la Contredanse* (à sir Hugh Lane), gravée



TH. GAINSBOROUGH. — PORTRAIT DE GAINSBOROUGH DUPONT.

Collection de Sir Edgar Vincent

par Brion, d'un aspect blond et agréable ; *l'Été* (à M. Lionel Phillips), page décorative d'un faire rond et de qualité secondaire, donné comme l'un des panneaux exécutés pour Crozat, le cèdent à la *Pastorale française* (*le Dénicheur de moineaux*), charmant tableautin, finement détaillé[1], dont le seul défaut serait d'être trop connu, puisqu'il appartient à un musée qui n'est ni oublié, ni pauvre en œuvres marquantes, celui d'Édimbourg.

Et, précisément, le souvenir ainsi évoqué de la Galerie nationale d'Écosse remet en mémoire l'exquis *Moulin à vent* qui s'y trouve, catalogué comme un Watteau, mais qui est de la plus belle qualité de Lancret, alors que, de ce dernier, la Grafton Gallery n'abrite qu'un tableau, *la Fête champêtre* (au comte de Listowel), de peinture un peu sombre, et dont le principal intérêt est d'être inédit.

Voici encore : de Boucher, *l'Attention dangereuse*, gravée par Dennel (à M. J.-P. Heseltine); du bonhomme Chardin, une des quatre répliques de *la Ratisseuse*, gravée par Surugue (à sir Hugh Lane); de Gravelot, une véritable curiosité, la seule peinture connue de cet artiste, *le Lecteur*, gravé par Gaillard (à M. J.-P. Heseltine); enfin, de J.-M. Nattier, deux portraits historiés, se faisant pendant, celui de *la Duchesse de Flavacourt*, figurant *le Silence*, et celui de *la Duchesse de Châteauroux* en *Point-du-Jour*, deux toiles décoratives, en largeur, traitées en manière de grands dessus de portes, et qui furent achetées au peintre par le comte Charles-Gustave de Tessins, durant son séjour à Paris comme ambassadeur de Suède, de 1739 à 1741.

L'école anglaise n'est pas mieux partagée. Les grands paysagistes, — Crome et Bonington, Constable et Turner, — sont absents. Ni Reynolds, ni Gainsborough ne brillent avec des œuvres hors de pair.

Du premier, le *Portrait de l'artiste par lui-même* est une de ces nombreuses répliques de l'image de sir Joshua, dont l'exemplaire du Musée des Offices de Florence reste une des meilleures. Celle-ci a l'intérêt d'avoir son histoire en règle : elle fut offerte par l'auteur à la Dilettanti Society, dans l'année qui suivit son élection comme membre de cette compagnie. C'est également à la même société qu'appartiennent les deux panneaux où Reynolds a groupé les portraits de ses collègues. Ces deux grandes pages, qui ont ainsi un intérêt tout particulier, ne sont pas, par contre, de la

1. Reproduit dans la *Revue*, t. XXV, p. 53.



Sebastiano del Piombo (attribué à). — Le Cardinal Ferry Carondelet et son secrétaire.

Collection du duc de Grafton.

manière la plus brillante du maître. L'ordonnance en est pondérée et la couleur assagie ; ce sont des œuvres d'importance, mais plus estimables



FILIPPO LIPPI — L'ADORATION DES MAGES.
Collection de Sir Francis Cook

qu'attrayantes. Il y a plus d'éclat dans le double portrait de *John Dunning, premier lord Ashburton, et de sa sœur*, se faisant vis-à-vis de chaque côté d'une table. Cette toile, très représentative de l'art de sir Joshua, appartient aujourd'hui à sir Edgar Vincent.

Mais le meilleur Reynolds de l'exposition est sans contredit le *Portrait du Rev. Laurence Sterne* (au marquis de Lansdowne). Assis auprès d'une table, la tête appuyée sur la main, l'auteur de *Tristam Shandy* et du *Voyage sentimental* fixe sur nous son regard malicieux. Bien que d'aspect un peu terne, la peinture est excellente.

Gainsborough pâlirait trop ici auprès de son éternel rival, — *le Petit berger* (au comte de Listowel), *la Fille de ferme* (au capitaine Abdy), même le blond et joli portrait en buste de *Lady Le Despencer* (au vicomte Iveagh), et *le Soir* (à lady Wantage), ne pouvant être rangés parmi ses chefs-d'œuvre, — si toutes les qualités, la personnalité et la maîtrise du peintre ne nous étaient rappelées à point par une simple tête, rapidement frottée sur un panneau, rien qu'une étude, mais enlevée avec quel brio, quelle fraîcheur et quel éclat dans la couleur! et qui n'est autre que le portrait du jeune et vivant *Gainsborough-Dupont*, neveu et imitateur de Thomas, auteur de tant de tableaux qui passent journellement pour d'authentiques ouvrages de son oncle (à sir E. Vincent).

A peu de mois d'intervalle, nous retrouvons ici deux numéros de l'exposition parisienne des Cent portraits de femmes : le *Portrait de Lady Susan Strangways* (au comte d'Ilchester), œuvre typique d'Allan Ramsay, — c'est assez en dire le peu d'agrément, — et l'aimable *Portrait de Mrs Maguire et d'Arthur Fitz James* (au duc d'Abercorn), une peinture trop jolie, trop brillante, — trop « chromo », serait-on presque tenté d'ajouter, — mais bien représentative de sir Thomas Lawrence, dont nous avons encore ici le *Portrait de Mrs. Angerstein avec son enfant* (à M. Léopold Hirsch), et le portrait, joli quoique un peu sec, de *Miss Georgina Lennox, depuis comtesse Bathurst* (au comte Bathurst).

Nous arrivons ainsi aux écoles d'Italie et d'Espagne, qui forment le gros morceau et, à notre avis, la partie la plus intéressante de l'exposition.

Rien avant le *quattrocento* florentin, mais celui-ci représenté à souhait par l'*Adoration des Mages*, œuvre de jeunesse de Fra Filippo Lippi, un *tondo* à multiples personnages, dont certaines parties font penser à Fra Angelico, et qui appartient à la collection de sir Francis Cook, à Richmond, comme aussi ces deux figures de saints, également par Fra Filippo, qui formaient originairement les côtés d'un triptyque dont le centre est aujourd'hui perdu ; et par le double *Portrait de Francesco Sassetti et de*

son fils (à M. Benson), par Domenico Ghirlandaio, d'une couleur claire et



DOMENICO GHIRLANDAIO. — FRANCESCO SASSETTI ET SON FILS

Collection de M. R. H. Benson

d'un dessin précis, qui évoque tout naturellement le souvenir de cet autre double portrait du même auteur que possède le Louvre.

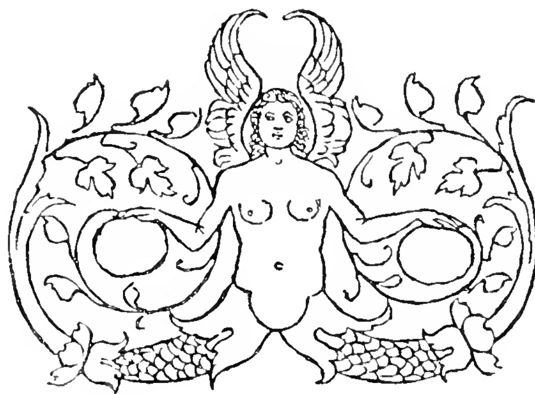
Trois cadres portent le nom d'Andrea del Sarto, et ce serait déjà

beaucoup pour un maître qui ne préoccupe guère aujourd'hui les artistes, les amateurs ni les critiques; mais c'est trop pour une pareille exposition, d'autant que ni le *Portrait de l'artiste*, assez ordinaire; ni celui d'une dame, qui passe pour être la Laure de Pétrarque, rappelant la manière, mais non les meilleures productions de Bacciacca; ni enfin le *Portrait d'un homme connu sous le nom du « Fattore de San Marco, à Florence »*, également bien fade, — ces trois tableaux appartenant à la comtesse Cowper, — ne sont, même en les tenant pour certains, de la meilleure qualité du peintre de *la Madone des harpies*.

Seule production de l'école de Parme, *le Christ faisant ses adieux à sa mère avant la Passion*, est un joli spécimen de la manière précieuse du Corrège. Acheté naguère à Florence, des héritiers du professeur Parlatore, par M. Fairfax Murray, ce tableau fait partie aujourd'hui de la collection Benson, si riche en peintures italiennes. Encore qu'un peu noire dans les ombres, comme il arrive d'ordinaire aux tableaux de petite dimension du maître, cette composition de quatre figures, dans un paysage plein de profondeur, est d'une qualité savoureuse de couleur et de clair-obscur.

Marcel NICOLLE

(A suivre.)



J.-C. CHAPLAIN

ET L'ART DE LA MÉDAILLE AU XIXe SIÈCLE[1]

III



FIG. 8. — N. GATTEAUX.
ABANDON DE TOUS LES PRIVILÈGES.

La première médaille digne de remarque, exécutée officiellement, à la suite de la faillite artistique de la période révolutionnaire, est celle du traité de Campo-Formio, par Benjamin Duvivier, en 1797 (fig. 9); on en fit même frapper un exemplaire en platine. Bonaparte y est représenté à cheval, une branche d'olivier à la main, précédé de Bellone qui tient les rênes du cheval, et de la Prudence qui présente un miroir à un serpent. La Victoire plane derrière; elle place une couronne au-dessus de la tête du général victorieux, et tient de la main gauche l'Apollon du Belvédère et un rouleau de papiers, ce qui explique la légende : *les Sciences et les Arts reconnaissants*.

Que d'événements s'étaient passés durant les neuf années qui précèdent l'exécution de cette médaille! On pourrait croire que l'art du médailleur en a été rénové, transformé; certains écrivains l'affirment. Or, s'ils veulent

1. Second article. Voir la *Revue*, t. XXVI, p. 435. Nous reproduisons ici (fig. 8), le beau revers de Gatteaux pour le « Louis XVI restaurateur de la liberté » de Duvivier, dont il a été parlé dans le précédent article, p. 446.

bien se donner la peine d'examiner la médaille de Campo-Formio et de la comparer avec celles que le même artiste a gravées officiellement sous le règne de Louis XVI, ils ne trouveront aucun changement, ni dans la manière et le style de Duvivier, ni dans la donnée symbolique où il a cherché son inspiration. Les médailles qu'il a gravées en 1782, en l'honneur de Washington et de Howard, représentent de même la Victoire antique couronnant ces héros à cheval. La médaille de la naissance du duc de Normandie a pour type la France costumée à l'antique et tenant une tablette sur laquelle elle vient de tracer les mots *Vota publica*, empruntés



Fig. 9.
B. Duvivier. — Médaille de la Paix de Campo-Formio (1797).

aux monnaies romaines. La même mythologie modernisée caractérise, bien avant la Révolution, les médailles de Gatteaux, d'Augustin Dupré et de leurs émules : la médaille de Droz pour la Paix d'Amiens (1802), avec la légende, *le Retour d'Astrée*, a toutes les qualités de délicatesse exquise de l'écu de Calonne (fig. 10).

On le voit, l'influence de Louis David ne se fit pas sentir tout de suite dans les ateliers de ces grands médailleurs. Non seulement la Révolution ne les a pas inventés, comme nous le remarquions plus haut, mais elle n'a pas influencé leur art, leur style, leur manière, autrement qu'en leur fournissant des sujets nouveaux à interpréter.

L'époque où une véritable évolution se produit dans l'art de la médaille commence seulement avec le Consulat ; désormais, David et Canova vont

régner souverainement sur toutes les manifestations artistiques, de quelque nature qu'elles soient. L'artiste qui introduira leur influence dans la médaille avec le plus d'éclat, de persistance et de succès, est Bertrand Andrieu.

Né à Bordeaux, en 1761, Bertrand Andrieu, qui fut le plus éminent des graveurs de l'époque napoléonienne, était resté inconnu jusqu'au jour où il exécuta sa médaille, si populaire, de la prise de la Bastille. Cet essai médiocre fut bientôt suivi d'un coup de maître : la médaille de l'arrivée du roi à Paris, le 6 octobre 1789 (fig. 12). La grandeur du champ, le nombre des personnages, les détails minuscules du dessin, la maîtrise de l'exécution, sont autant de qualités qui font de cette belle pièce un véritable tableau en raccourci.



Fig. 10. — Droz.
Médaille de la Paix d'Amiens
(face).

On a, sans doute, exagéré en qualifiant Andrieu de « rénovateur de la gravure en médailles » ; plusieurs de ses contemporains peuvent partager avec lui cette gloire ; seulement, il n'eurent ni la même verve ni la même fécondité. « Depuis l'époque du Consulat jusqu'à sa mort (en 1822), Andrieu produisit sans interruption une quantité considérable de médailles, toutes recommandables par une extrême pureté de style, un goût sévère, une perfection constante dans le travail, et dont un grand nombre sont placées au premier rang parmi les chefs-d'œuvre de la numismatique moderne...[1] »



Fig. 10 *bis*. — Droz.
Médaille de la Paix d'Amiens
(revers).

Comme Andrieu, ses émules Droz, R. Dumarest, Galle, Jaley, Brenet, Jeuffroy, Tiolier, J.-E. Gatteaux, Gayrard, s'associent à toutes les gloires de cette vertigineuse époque. Sous leur habile burin, le symbolisme moderne s'habille de formes antiques et donne à l'empereur Napoléon les attributs de Jupiter, de Mars, d'Hercule, les traits d'Auguste ou d'Alexandre, sans

1. *Trésor de Numismatique*, p. 26.

que personne, en ce temps-là pas plus qu'aujourd'hui, songe à s'en étonner, à en sourire.

C'est la médaille du baptême du roi de Rome par Andrieu (fig. 11), qui inspirera plus tard Victor Hugo :

. . . .
Et les peuples béants ne purent que se taire
Car ses deux bras levés présentaient à la terre
Un enfant nouveau-né.

Il est aisé de caractériser cet art néo-romain dans son ensemble. Toutes ces œuvres des médailleurs du Premier Empire ont le don de nous intéresser, de nous captiver, mais plutôt par les grands souvenirs qu'elles évoquent que par la chaleur du style et l'inspiration communicative de l'artiste. Comme les sculpteurs et les peintres contemporains, les graveurs des médailles impériales réunissent au plus haut degré les qualités d'invention et de composition et toute la science technique qu'on peut souhaiter, mais leur art est pompeux, froid et conventionnel. Il nous fascine et s'impose à notre esprit comme une force surhumaine, plus qu'il ne nous émeut; il ignore la sensibilité et la grâce: c'est la fibre de notre amour-propre national qu'il surexcite et fait vibrer, en déroulant à nos regards étonnés les épisodes grandioses ou tragiques de la vie de l'Empereur. Par leur forme générale, leur aspect, la fabrication au balancier, leur type entouré d'une légende toujours disposée de la même façon, les médailles napoléoniennes sont artistiquement monotones. Mais l'habileté du dessin et l'harmonie de la composition sont souvent admirables, et puis, les scènes sont si variées et si éloquentes! Et convenons que l'emphase et le rappel de la grandeur romaine constituent pour ces événements, à nuls autres com-



Fig. 11. — B. Andrieu.
Médaille du Baptême du roi de Rome (1811).

parables dans les fastes de l'humanité, une adaptation qui ne manque ni de majesté ni de prestige, aussi bien dans la gravure des médailles d'Andrieu que dans la peinture de David ou la sculpture de Canova.

L'empire tombé, les héros de l'épopée mis à l'écart, les artistes qui les avaient célébrés durent mettre leur talent au service des nouveaux maîtres de l'heure. Mais le style épique n'était plus de saison: il avait fait son temps. Il ne se trouva pas un Louis David ou un Augustin Dupré pour orienter la glyptique dans une voie mieux en harmonie avec l'état social et la tournure des esprits, et la ramener bonnement à l'interprétation synthétique de la vie réelle et de la nature. Loin de là! On respecta religieusement le cadre officiel qui eût dû être brisé. De telle sorte que les élèves des Dupré, des Duvivier, des Andrieu, des Droz, des Jeuffroy, des Galle, continuèrent, comme un rite d'atelier, à fabriquer dans le style et la symétrie obligée, des médailles dont le module était fixé administrativement, comme s'il eussent exercé un métier de rapport. De ce genre qui, malgré ses défauts, avait eu sa période de grandeur, leurs productions ne gardèrent plus que le côté ennuyeux, glacé, poncif et prétentieux. Le prestige moral disparu, il ne restait plus que le décor théâtral.



Fig. 12. — Bertrand Andrieu.
Arrivée du roi a Paris, le 6 octobre 1789.

Ce fut alors qu'apparurent dans leur nudité tous les défauts de la médaille historique officielle, que nous avons caractérisés plus haut pour les séries

de l'ancien régime. Ce fut même bien autre chose, car la pompe du style néo-grec était autrement fastidieuse que la solennité académique des médailles de Louis XIV et de Louis XV. C'est en vain qu'on perfectionne les machines et les procédés matériels de frappe; c'est en vain que les artistes déploient un talent de dessinateurs émérites et de techniciens hors ligne dans la gravure de leurs poinçons. Comme le dit justement Fr. Lenormant : « Le mauvais goût, la pompe creuse et vide, la fausse grandeur, l'accent théâtral, la recherche et la convention banales » ne sont pas effacées par « l'habileté de main dans laquelle on fit consister tout le mérite des artistes ».

Y a-t-il au monde, dans le domaine des arts, rien de plus dépourvu d'intérêt d'aucune sorte, — à part de rares exceptions — que cette série sans fin de médailles lustrées, nuance chocolat, que le Dépôt légal a déversées mensuellement au Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale depuis Louis XVIII jusqu'à la fin du XIX[e] siècle? C'est un véritable océan de compositions uniformes, pauvres, banales, encadrées d'un listel en relief, fait au compas, et d'inscriptions en gros caractères d'imprimerie, genre Didot, sur un flan massif à arêtes vives, impeccablement arrondi à la mécanique, et dans lesquelles une seule chose étonne souvent : c'est le prodigieux effort et la formidable puissance de la machine d'où sont sortis certains de ces bas-reliefs circulaires. La médaille de la loi sur les chemins de fer, par exemple, exécutée par Bovy en 1842, est un disque énorme de 12 centimètres de module, avec une épaisseur de 12 millimètres : l'Hôtel des monnaies de Paris a dû être fier, alors, d'avoir frappé la plus grosse pièce du monde!



FIG. 17.
MICHAUT. — PIÈCE DE 40 FRANCS A L'EFFIGIE DE LOUIS XVIII (1816).

On ne saurait en douter : on plaçait au premier rang à cette époque l'habileté de l'exécution technique de la gravure et le tour de force du balancier. Hâtons-nous de nous détourner de ces produits industriels dont la routine administrative a trop longtemps soutenu et encouragé à grands frais l'inutile fabrication. Cherchons seulement, pour sauver l'honneur de la médaille française, dans cette galerie industrielle, à signaler les louables

efforts pour réagir contre cet abâtardissement général; car il y a bien, effectivement, d'honorables exceptions dans ces suites uniformes de l'État, de même qu'on rencontre quelques beaux vers dans la poésie des solennités officielles.

On doit au graveur Michaut quelques bons portraits en médailles, tels que celui de Ducis (fig. 14), qui est plein de finesse et d'un modelé particulièrement délicat. La pièce d'or de quarante francs, à l'effigie de Louis XVIII, œuvre de Michaut, est peut-être la plus belle monnaie du XIXe siècle (fig. 13). L'effigie bourgeoise de Louis-Philippe, par Domard, mérite de ne pas passer inaperçue. On trouverait aussi des portraits spirituellement traités et agréables, malgré la sécheresse de la frappe, dans les œuvres de Gayrard, de Merley, de Depaulis, des deux Barre. Mais parmi tous ces artistes, qui gravèrent des coins pour le balancier officiel, le plus distingué fut Oudiné, le maître de Chaplain. Né en 1810, prix de Rome dès 1831, Oudiné comprit son art comme ses devanciers, et travailla dans la tradition d'Augustin Dupré, de Tiolier et de son maître André Galle. Seulement, il eut la chance de recevoir des leçons et des conseils d'Ingres, dont il aimait à se dire le disciple; il fut aussi l'ami intime d'Hippolyte Flandrin. Il n'est pas exagéré de dire qu'Ingres exerça sur Oudiné une influence analogue à celle de Louis David sur Andrieu; ses médailles, en effet, le montrent bien de l'école du grand peintre, par la noblesse solennelle et hautaine de la conception, l'élégance distinguée de l'agencement des draperies, en un mot la pureté académique du dessin, et voilà pourquoi son nom doit émerger dans l'histoire de l'art de la médaille au XIXe siècle, en dépit de la formule traditionnelle dans laquelle ce grand



FIG. 14.
MICHAUT. — DUCIS.

talent est emprisonné et dont il n'a pas su se libérer. Ses monnaies même de 1848, dont on a plaisanté, sont loin d'être dépourvues de mérite : parmi ses médailles, on a cité sa *Bataille d'Inkermann* comme un modèle de composition vigoureuse et pleine de fougue. Il faut mentionner, à côté d'elle, la médaille exécutée d'après le plafond d'Ingres, à l'Hôtel de Ville, détruit par la Commune, *l'Apothéose de Napoléon*. Le biographe d'Oudiné raconte combien il se montra heureux et fier d'avoir à reproduire en bronze, comme Adolphe David le fit en camée, un des chefs-d'œuvre de son maître : il prit à tâche, dans sa médaille, de s'élever à la hauteur du modèle.



Fig. 15. — Oudiné.
Médaille de Notre-Dame de Paris (1864).

Il y en a plusieurs autres qui sont au moins aussi remarquables. Après de longs travaux de restauration, entrepris par Viollet-le-Duc, Notre-Dame de Paris ayant été rendue à l'admiration du monde, Oudiné fut chargé par Napoléon III de commémorer cet événement par une médaille (fig. 15) : c'est dans ces circonstances qu'il grava cette remarquable pièce, où se détache, entre les deux tours massives de la vieille cathédrale, au premier plan, une gracieuse figure de la Vierge mère, entourée d'une discrète légende gothique. Quel dommage que la forme symétrique du flan et la brutale étreinte du balancier viennent dépoétiser cette harmonieuse composition ! Il y a de l'ampleur, de la majesté et de l'harmonie dans la médaille de l'Exposition universelle de 1878 (fig. 16) : ce beau revers, où les figures conçues à l'antique sont dessinées et groupées avec une maîtrise supérieure, n'a pas été dépassé dans les médailles de nos autres Expositions.

Oudiné exposait encore au Salon de 1882, mais, à cette époque, il était déjà oublié et son heure était passée. Il dut, j'imagine, concevoir quelque

chagrin de voir la faveur du public passer à une école nouvelle, qui rompait brusquement avec les traditions qu'il représentait avec une si légitime autorité. Il n'en témoigna, pourtant, aucune amertume. Loin de là, il voulut lui-même adopter la nouvelle manière et se mettre à l'école de ses propres élèves, comme l'atteste sa belle médaille de Mignet, si douce de ton, si fine d'expression et de modelé (fig. 17). « Quand la mort arrive, rappelle justement M. Roger Marx, elle trouve Oudiné en pleine évolution, ayant accepté la donnée moderne et concourant à l'éclat de cette restauration, que les travaux de sa jeunesse et ses leçons avaient préparée. L'étonnant spectacle, de voir le maître, au déclin de sa carrière, user des inventions de ses élèves et s'y associer dans un élan qui devait modifier complètement l'état de la glyptique! » Au nombre des titres de gloire de cet habile graveur, la postérité lui comptera celui d'avoir été le maître de Ponscarme et de Chaplain.



FIG. 16. — OUDINÉ.
MÉDAILLE DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1878.

IV

On a remarqué, dans les pages précédentes, que nous avons surtout parlé de la médaille frappée à l'aide de coins gravés sur acier. C'est ce qu'on appelle proprement la gravure en médailles. Mais il est un autre procédé, pour la production des pièces artistiques et des plaquettes, c'est la fonte dans un moule en creux.

De tout temps, il y eut des médailles frappées et des médailles coulées. Il y a des chefs-d'œuvre dans les deux genres et l'on peut d'autant moins préférer l'un à l'autre, d'une manière théorique et absolue, qu'il est des médailles dont la fonte est si fine, si parfaite, qu'on peut se demander si la pièce est fondue ou frappée, et il est des médailles frappées, comme celles de Syracuse, de Tarente ou de Clazomène, dans l'antiquité, ou celles que nous avons citées pour les temps modernes, et même aussi des œuvres de Chaplain, qui protesteraient contre un exclusivisme étroit et rigoureux en faveur de la fonte.

La gravure des coins, pour la frappe au balancier, nécessite un apprentissage technique, long et fort délicat, dont se prévalent justement ceux qui s'y sont astreints, mais dont n'a pas à s'embarrasser l'artiste qui veut exécuter une médaille fondue dans un moule. Tout graveur de coins subit nécessairement la contrainte imposée par les procédés techniques auxquels il devra avoir recours pour la frappe : il est limité pour le module, comme pour le relief; il sait d'avance que le balancier donnera à son œuvre un caractère de sécheresse et de brutalité, souligné encore par les contours géométriques du flan, défaut dont il doit se préoccuper pour tâcher de l'atténuer. L'aveugle machine ne connaît pas les nuances; elle n'a qu'un but : aller vite et fournir beaucoup d'exemplaires, tous d'une identité absolue de réussite mécanique.

« Ce n'est pas qu'une médaille frappée au balancier, remarque justement Fr. Lenormant, ne puisse être une œuvre d'art fort remarquable: nous avons mille preuves du contraire. Mais le procédé ne souffre pas de médiocrité, et la gravure des coins, qui est un art à part, au point de vue technique, localise cette branche de la plastique entre les mains d'un nombre d'artistes fort restreint. La frappe mécanique répond à un besoin impérieux de multiplication des produits. Mais en donnant aux médailles une netteté qui tourne trop souvent à la sécheresse, elle leur a enlevé du même coup la touche artistique libre et individuelle qui fait le charme des œuvres des modeleurs de la Renaissance. Dans les arts, le perfectionnement mécanique est bien rarement un progrès[1]. »

Au xve siècle, tandis que les monnaies étaient frappées au marteau, les médailles artistiques étaient généralement coulées dans un moule, la

1. Lenormant, *Monnaies et médailles*, p. 262.

plupart d'entre elles étant d'un module trop grand pour qu'il fût possible de les estamper au marteau. Ce ne fut qu'après l'invention du balancier, au XVIe siècle, qu'on commença à voir des pièces de grand module produites par la frappe mécanique, concurremment avec les pièces coulées dans un moule. La préparation technique nécessaire au modeleur d'une médaille était à la portée de tout artiste, sculpteur ou autre, capable de composer un relief monétiforme. Voilà pourquoi, dès l'époque de la Renaissance, les médailles sont signées de sculpteurs, de peintres, d'orfèvres, de graveurs, qui se sont plu à s'exercer dans ce genre. En France, Germain Pilon, et plus tard, sous Henri IV et Louis XIII, les Warin et Guillaume Dupré, exécutèrent au moule d'immortels chefs-d'œuvre. Telle était même l'habileté technique de ce dernier que, coulant lui-même ses pièces, il parvenait à une si grande netteté d'exécution, « que parfois, en les examinant, on se prend à douter si elles ne sortent pas plutôt de dessous le balancier du monnayeur que de l'étrier du fondeur[1] ».



FIG. 17.
OUDINÉ. — MIGNET.

On pourrait citer, aux XVIIe et XVIIIe siècles, des médailles fondues avec la même virtuosité technique. Au XIXe siècle, les perfectionnements apportés au machinisme accentuèrent nécessairement la différence entre les médailles coulées et les médailles frappées. Tandis que ces dernières, réservées légalement aux hôtels monétaires, aboutissaient aux lamentables productions que nous avons stigmatisées dans leur ensemble, c'est dans la médaille fondue ou, si l'on veut, dans le *médaillon*, que se réfugia l'art du médailleur affranchi de la servitude de la machine. Tout le monde connaît la série des médaillons historiques du sculpteur David d'Angers (1789-1856), parmi lesquels il s'en trouve de tout à fait remarquables. Je ne puis que souscrire au jugement porté sur eux par M. Roger Marx : « En ses effigies, où le masque se modèle en vive saillie, par larges méplats, le parti est lisible de subordonner le détail au saisissement du type, à l'énergie

1. Lenormant, p. 292.

brutale de l'effet, et c'est le réalisme de l'antique qui a appris à David à faire apparaître sous l'anatomie des traits, sous l'ossature d'un crâne, une individualité intellectuelle et morale... »

D'autres grands sculpteurs, parmi lesquels il faut citer Préault, Chinard, Rude, Pradier, Barye, Chapu, Carpeaux, sans parler de ceux qui vivent encore, s'exercèrent, presque à titre de passe-temps et d'intermède, à modeler des médaillons de bronze dans lesquels on retrouve les traits principaux du tempérament artistique de chacun de ces maîtres. Voici un curieux portrait de Robespierre en bronze à cire perdue, qui a été modelé vers 1835 par F.-Théodore Ruhière, dans l'atelier du sculpteur Corbon, d'après une estampe ancienne[1] (pl. ci-contre). Il est particulièrement expressif et doit reproduire avec vérité les traits du sanguinaire tribun. Cet exemple, choisi entre des centaines, montre le parti que l'histoire de l'art devra tirer de l'étude de ces médaillons historiques un peu trop dédaignés jusqu'à présent. Longtemps, dans les Salons annuels, on les exposa dans les galeries de la sculpture, la section des médailles leur étant obstinément fermée. Les techniciens de la gravure, en possession de la maîtrise en ce genre, tenaient à se distinguer des modeleurs-fondeurs. Jusqu'en ces dernières années, d'aucuns eussent voulu qu'on continuât à écarter de la section dénommée « Gravure en médailles » toute médaille fondue, prétendant, non sans quelque raison, qu'on faisait concourir ensemble deux procédés de travail absolument différents.

E. BABELON

(A suivre.)

1. Armand Dayot, *la Révolution française*, p. 69.



F.-Th. Rubière. — Robespierre

Médaillon en bronze

BIBLIOGRAPHIE

Le Miroir de la vie, par Robert de LA SIZERANNE, 2e série. — Paris, Hachette, in-16, pl.

Ce livre sur l'art, nous dit M. Robert de La Sizeranne, est surtout un livre sur la vie : il nous conduit dans les églises et dans les musées, devant des horloges et devant des tombes, mais c'est pour mieux nous faire apparaître, au travers des muettes œuvres d'art, le sens et les leçons du passé : l'art est « le miroir de la vie ».

Pour l'interroger, ce miroir, il n'est besoin à M. R. de La Sizeranne que de lui présenter les sujets les plus simples et les plus populaires ; ainsi, les personnages d'une crèche de Noël, une exposition de portraits féminins, une autre réservée à Chardin et à Fragonard, une méditation sur les tombeaux, une autre sur les « dieux de l'heure », suffisent à celui qui sait voir et penser : « un Dieu qui naît, l'heure qui sonne, un sourire qui passe, une tombe : telles sont les étapes de ce livre », que l'on suivra volontiers, guidé par l'art et par un artiste. On y trouvera beaucoup d'idées originales sur des choses que tout le monde connaît et auxquelles personne ne songe à demander tous leurs secrets ; une quantité incroyable de menues observations empruntées à tous les maîtres de tous les temps ; un tour d'esprit imprévu et captivant ; un style brillant, précis, personnel. On y trouvera beaucoup à apprendre et, par dessus tout, on s'y instruira, auprès d'un maître, sur la meilleure façon de recueillir le témoignage de l'art, qui est le regard du passé, comme l'histoire en est la bouche.

E. D.

G. B. Tiepolo, la sua vita e le sue opere, par Pompeo MOLMENTI. — Milan, Ulrico Hœpli, gr. in-4°, 80 pl. hors texte, 350 illustrations.

Il y a trois ans, M. Pompeo Molmenti publiait, avec la collaboration du regretté Ludwig, un magnifique travail sur Carpaccio, que nous avons alors annoncé. Aujourd'hui, il publie seul, chez le même éditeur, un ouvrage de même importance, sur Gianbattista Tiepolo, étudiant avec la même précision, analysant et admirant, avec la même chaleur judicieuse, le précurseur candide et le successeur raffiné des grands maîtres de Venise au XVIe siècle. C'est un hommage monumental, depuis longtemps réclamé par les amis de la peinture, qui est enfin rendu à l'un des artistes les plus originaux et les plus féconds que l'Italie ait produits en son déclin. On peut ajouter que ce fut longtemps aussi l'un des plus mal connus et des plus decriés. En décrivant

et replaçant autant que possible, à leur date, ses innombrables fresques et toiles, conservées dans les églises et palais de Vénétie et Lombardie, d'Allemagne et d'Espagne, dans les divers musées et collections d'Europe. M. Molmenti met en pleine lumière l'extraordinaire abondance imaginative de ce virtuose incomparable, à la fois si fidèle aux traditions léguées par Titien, Tintoret, Véronèse, et si hardi dans ses innovations, comme décorateur fantaisiste et comme observateur des réalités contemporaines, le dernier des peintres de la Renaissance, le premier des peintres modernes. On annonce, du reste, une prochaine traduction de ce bel ouvrage. Ce sera, pour nous, l'occasion d'en parler plus longuement.

G. Lafenestre

Le Genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne; les miséricordes de stalles, par L. Maeterlinck. — Paris, J. Schemit, in-8°, pl. et fig.

Encouragé par le succès de son premier ouvrage : *le Genre satirique dans la peinture flamande*, M. L. Mæterlinck vient de publier « une étude raisonnée du genre satirique et burlesque » d'après les miséricordes des stalles du moyen âge conservées en Belgique. C'est, en effet, dans le détail des ouvrages de menuiserie : solives, coffrets, balustrades, et tout particulièrement dans les stalles, que les artistes du moyen âge ont laissé la marque de leur esprit frondeur. Tous ces petits sujets, qu'ils ont traités avec une précision, une audace et une verve merveilleuses, sont aussi intéressants pour l'historien que pour l'archéologue, et M. Mæterlinck a su montrer tout ce que l'histoire des mœurs et des traditions populaires pouvait tirer de l'étude de ces sculptures satiriques. C'est avec raison qu'il écarte toute idée de symbolisme de ces scènes quelquefois grossières ; mais, peut-être aussi, ne faut-il pas aller trop loin en ce sens et chercher à synthétiser ou personnaliser de simples fantaisies, dues à l'imagination des artistes. Dans un dernier chapitre, l'auteur étudie l'influence des imagiers et des huchiers flamands à l'étranger, au XIVe et au XVe siècle. L'illustration est empruntée aux dessins de l'auteur, qui ne valent pas, pour la précision documentaire, de simples photographies ; néanmoins, abondante et bien choisie, elle vient apporter un nouvel intérêt à ce beau volume.

Marcel Aubert

L'Art, la religion, la Renaissance, par J.-C. Broussolle. — Paris, Téqui, in-8°, 139 illustrations.

La thèse qu'expose M. Broussolle dans son livre est que l'art de la Renaissance n'est nullement, comme on le répète tous les jours, une sorte de nouveau paganisme. C'est un art religieux, aussi religieux à sa manière que l'art du moyen âge : il ne s'est pas contenté d'illustrer magnifiquement les principaux dogmes du christianisme, il s'est mis au service des dévotions populaires les plus humbles. Les artistes d'alors semblent uniquement occupés à pénétrer les secrets de la nature ; mais cette science du réel, au fur et à mesure qu'ils l'acquièrent, ils la font servir à exprimer le divin.

Cette thèse de M. Broussolle, si différente de celle des anciens critiques d'art chrétiens, qui jetaient l'anathème à la Renaissance, paraîtra intéressante. Elle soulève

plus d'une difficulté, mais elle a le mérite de faire réfléchir. Parmi les idées qui gravitent autour de l'idée centrale, il en est une qui est particulièrement remarquable : c'est qu'à Rome, sous l'œil des papes, l'art chrétien, de légendaire qu'il était, est devenu historique. La vie des apôtres, par exemple, est représentée d'après les *Actes* et non plus d'après les récits apocryphes si chers au moyen âge. Plusieurs années avant la Réforme, les papes avaient déjà commencé à épurer l'art chrétien.

Émile Mâle

La Vie et l'Œuvre de Titien, par Georges Lafenestre, membre de l'Institut. — Paris, Hachette, un vol. in-16.

Le nom de M. Georges Lafenestre figure déjà en tête d'un superbe volume, consacré à Titien, qui faisait partie d'une collection de monographies brillamment illustrées publiée, il y a quelque vingt-cinq ans, par l'éditeur Quantin : c'est cette étude que l'auteur nous redonne aujourd'hui, ramenée à un format maniable et ne valant plus que par son texte, mais reprise dans toutes ses parties et consciencieusement mise au courant des derniers travaux de la critique.

Le sujet est immense, de cette glorieuse existence de quatre-vingt-dix-neuf années, dont les débuts connurent les frères Bellini et dont la fin vit les grands succès de Véronèse et du Tintoret. C'est un siècle entier que fait revivre M. Georges Lafenestre, évoquant tour à tour les souvenirs des cours italiennes et ceux de la cour impériale, les figures de l'Arétin et des papes, de Charles-Quint et de François Ier, suivant l'artiste au travers de tant d'événements auxquels il fut mêlé, nous donnant plus qu'une biographie et plus qu'un livre de critique d'art, un *Titien* complet et définitif.

J. S.

Trois étapes d'art en Égypte, par Albert Gayet. — Paris, Plon, 1909, in-8°.

L'historien de *l'Art copte* et des *Coins d'Égypte ignorés*, le chercheur à qui l'on doit tant d'exhumations sensationnelles, expose en un volume nourri de faits et riche d'idées les trois formules d'esthétique qui se sont successivement affirmées en Égypte, et ces *trois étapes d'art*, comme il les appelle et qui sont : l'empire pharaonique, l'école d'Alexandrie et le khalifat arabe, il a voulu les analyser, dégager leurs origines et les liens qui les attachent « au pays, à l'ambiance, à la mentalité, aux affinités innées de la race ».

Pour M. Gayet, si l'art qui fut l'interprète de ces transformations historiques du pays a revêtu trois aspects différents, il est resté indépendant, autochtone, il n'a subi aucune influence : « Il ne demande rien ni à Athènes, ni à Rome, ni à la Perse sassanide, ni à Byzance ; tout au contraire, c'est chacun qui vient puiser à sa source... ».

On conçoit donc ce que cette vaste étude soulève de problèmes : il a fallu rappeler l'histoire, aborder l'examen des croyances et des systèmes philosophiques de chaque époque, dont l'art n'est que l'expression, critiquer des textes, décrire des monuments ; mais M. Al. Gayet n'a point reculé devant l'ampleur de la tâche et son récent ouvrage est une nouvelle contribution, et bien personnelle, à l'histoire de l'Égypte dans ses rapports avec l'art de ses conquérants

R. G.

Les Richesses d'art de la ville de Paris. Les Édifices religieux. Moyen-âge. Renaissance, par Amédée Boinet. — Paris, H. Laurens, in-4°, pl.

Les églises de Paris forment un véritable musée architectural où tous les styles sont représentés. Saint-Germain-des-Prés nous offre une nef romane dont la majesté n'exclut pas l'élégance. Notre-Dame, la Sainte-Chapelle, sont de magnifiques exemples de cet art complet et harmonieux du XIIIe siècle qui ne fut jamais égalé. Le XIVe et le XVe siècle, où la noble beauté de la ligne semble s'effacer devant la richesse et le fouillis de l'ornementation, revivent dans la chapelle du Collège de Beauvais, Saint-Germain-l'Auxerrois, Saint-Séverin, qui en sont de frappants témoignages. Avec le XVIe siècle s'ouvre une ère nouvelle, inspirée par un amour enthousiaste et juvénile de l'antiquité. Saint-Gervais, Saint-Étienne-du-Mont, Saint-Eustache, le portail tout païen de Saint-Nicolas-des-Champs, sont les types de ce style nouveau. S'inspirant des travaux antérieurs, M. A. Boinet a réuni en un volume ce qu'il faut connaître sur ces monuments, d'un art aussi riche que varié; il l'a fait simplement et clairement et les belles illustrations qui accompagnent son ouvrage évoquent de la façon la plus heureuse à nos yeux ce que son texte a fait connaître à notre esprit.

Louis Engerand.

LIVRES NOUVEAUX

— *Un imagier romantique. Célestin Nanteuil, peintre, aquafortiste et lithographe*, par Aristide Marie. — Paris, L. Conquet, in-8°, pl., 30 fr.

— *Le Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris*, par Henry Lapauze. — Paris, L. Laveur, in-4°, fig. et pl., 30 fr.

— *Les Études d'art à l'étranger. Constantinople. De Byzance à Stamboul*, par Djelal Essad. Traduit du turc par l'auteur. Préface de Charles Diehl. — Paris, H. Laurens, in-8°, pl., 12 fr.

— *Les grands artistes. Diphilos et les modeleurs de terres cuites grecques*, par Edmond Pottier. *Les architectes des cathédrales gothiques*, par Henri Stein. *Ribera et Zurbaran*, par Paul Lafond. — Paris, H. Laurens, 3 vol. in-8°, pl., à 2 fr. 50 l'un.

— *Catalogue raisonné de la collection Martin Le Roy*. Ve et dernier fascicule : *Peinture*, par MM. P. Lefrieur et A. Peraté; *Miniatures*, par M. P.-A. Lemoisne. — Paris, C. Foulard, in-fol., pl., l'ouvrage complet, 400 fr.

— *Jean-Baptiste Isabey, sa vie, son temps, 1767-1855*, par Mme de Basily-Callimaki. — Paris, l'auteur, in-f°, pl., 300 fr.

— *Le Vieux Paris, de Saint-Séverin à Saint-Étienne-du-Mont*, 20 eaux-fortes originales de Louis Toussaint. Préface par Jules Claretie. — Paris, Ch. Bosse, in-4°, 60 fr.

— *Iconographie de A. Willette (de 1861 à 1909)*, par Paul Beuve. Préface de A. Willette. — Paris, Ch. Bosse, in-4°, pl., 40 fr.

— *Un Peintre chrétien au XIXe siècle. Hippolyte Flandrin*, par Louis Flandrin. — Paris, Perrin, in-16, pl., 3 fr. 50.

— *Les Manuscrits à peinture de la « Cité de Dieu de saint Augustin »*, par le comte A. de Laborde. — Paris, E. Rahir, 3 vol. in-fol., dont 1 de planches, 250 fr.

Le gérant : H. Denis

PARIS — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI



Saint Georges ramenant le dragon vaincu.

Venise, Saint-Georges-des-Esclavons.

CARPACCIO ET LE PAYSAGE VÉNITIEN

Le *Carpaccio* de Gustave Ludwig et du sénateur Molmenti n'est plus, à l'heure qu'il est, un livre à signaler. M. de Wyzewa s'est chargé de le faire, au moment de la publication, avec son art exquis, dans un de ses beaux articles de la *Revue des Deux Mondes*[1]. Tout le monde sait ce que cet ouvrage, — sur la vie de Carpaccio et ses origines vénitiennes, sur son maître Bastiani et sur la question de son voyage en Orient, sur l'histoire même de l'art à Venise, les peintres des *Scuole* et l'organisation intérieure de ces confréries, leurs constitutions ou *mariegole*, — apporte de documents inédits et de lumières nouvelles. Tout cela, on n'a plus à l'apprendre à personne[2]. Mais on vient de nous donner de ce travail excellent une édition française[3], et c'est l'occasion de revenir un moment sur l'œuvre et le talent d'un artiste délicieux.

Ce n'est pas que Carpaccio, dans la grande famille des peintres véni-

1. Cet article a été recueilli dans *les Maîtres italiens d'autrefois, écoles du Nord*, par Th. de Wyzewa, 1907, p. 197 et suiv.

2. Le livre a été signalé ici-même, il y a quatre ans, par M. Ch. Diehl. Voir la *Revue*, t. XIX, p. 156.

3 *Vittore Carpaccio, sa vie, son œuvre et son temps*, par G. Ludwig et Pompeo Molmenti, traduct. de H.-L. de Perera; ouvrage illustré de 26 planches en phototypie et de 229 gravures en noir tirées hors texte. Paris, Hachette, 1910, in-4°.

tiens, ne soit un génie secondaire; même de sa génération, il s'en faut qu'il soit le maître supérieur; et, par exemple, il est bien loin d'égaler la profonde et rêveuse beauté des *Vierges* de Jean Bellin. Cependant, quiconque a passé quelques heures dans le petit oratoire de Saint-Georges-des-Esclavons, devant la *Vie de saint Jérôme* et l'*Exorcisme de saint Tryphon*, en conserve à jamais un souvenir spécial. On y respire mieux qu'ailleurs le charme de Venise. Et lorsqu'à distance on évoque la ville merveilleuse, ce sont de telles peintures, ou d'autres du même auteur, aperçues çà et là dans les musées et les églises, comme la *Légende de sainte Ursule*, ou le beau cavalier *Saint Vital*, ou les deux *Courtisanes* du musée Correr, qui nous reviennent en mémoire, non peut-être pour leurs mérites proprement artistiques, mais parce qu'elles reflètent d'une façon accomplie l'âme et la vie vénitiennes. Car ce peintre est le plus vénitien des peintres de Venise. Son art, comme le disent ses derniers biographes, est le plus fidèle miroir de la cité des îles, telle qu'elle était en ses beaux jours. Il suffit de découper un peu adroitement dans cette œuvre pour obtenir toute une mobile et vivante galerie, une collection de types et de métiers, gentilshommes, petits marchands, bourgeois, magistrats, gondoliers, pages, Orientaux, le plus charmant album d'images qui nous reste, pour nous figurer un monde évanoui, le plus varié des répertoires de *Costumi Antichi* avant celui de Vecellio. Et, ce que ne fait pas celui-ci, ses personnages, Carpaccio nous les montre en action, allant et venant, dans leurs occupations de tous les jours ou leurs cortèges de fête; et cela, au milieu de leur incomparable ville, dans cette fantasmagorie de marbres et de reflets qui flotte sur la nappe des mers comme une création de songe, un miraculeux madrépore que nacre et qu'irise chaque caprice de la plus magique lumière: si bien que nous n'avons, au bout de quatre siècles, qu'à consulter ce portrait fait par Carpaccio de sa ville natale, pour y voir ressusciter Venise toute entière à l'époque de sa gloire, et pour en savourer l'inoubliable enchantement.

Voilà ce qui nous touche aujourd'hui dans Carpaccio; et voilà pourquoi, sans chercher s'il en est de plus grands, nous savons gré à ce modeste et fier artiste de ne s'être proposé nulle ambition plus haute que d'être le chroniqueur et le témoin naïf de la vie de son peuple. Nous aimons en lui le flâneur, le badaud vénitien qu'il a certainement été, le petit bourgeois

casanier, ne voyant rien au monde de plus beau que sa Venise, jamais las

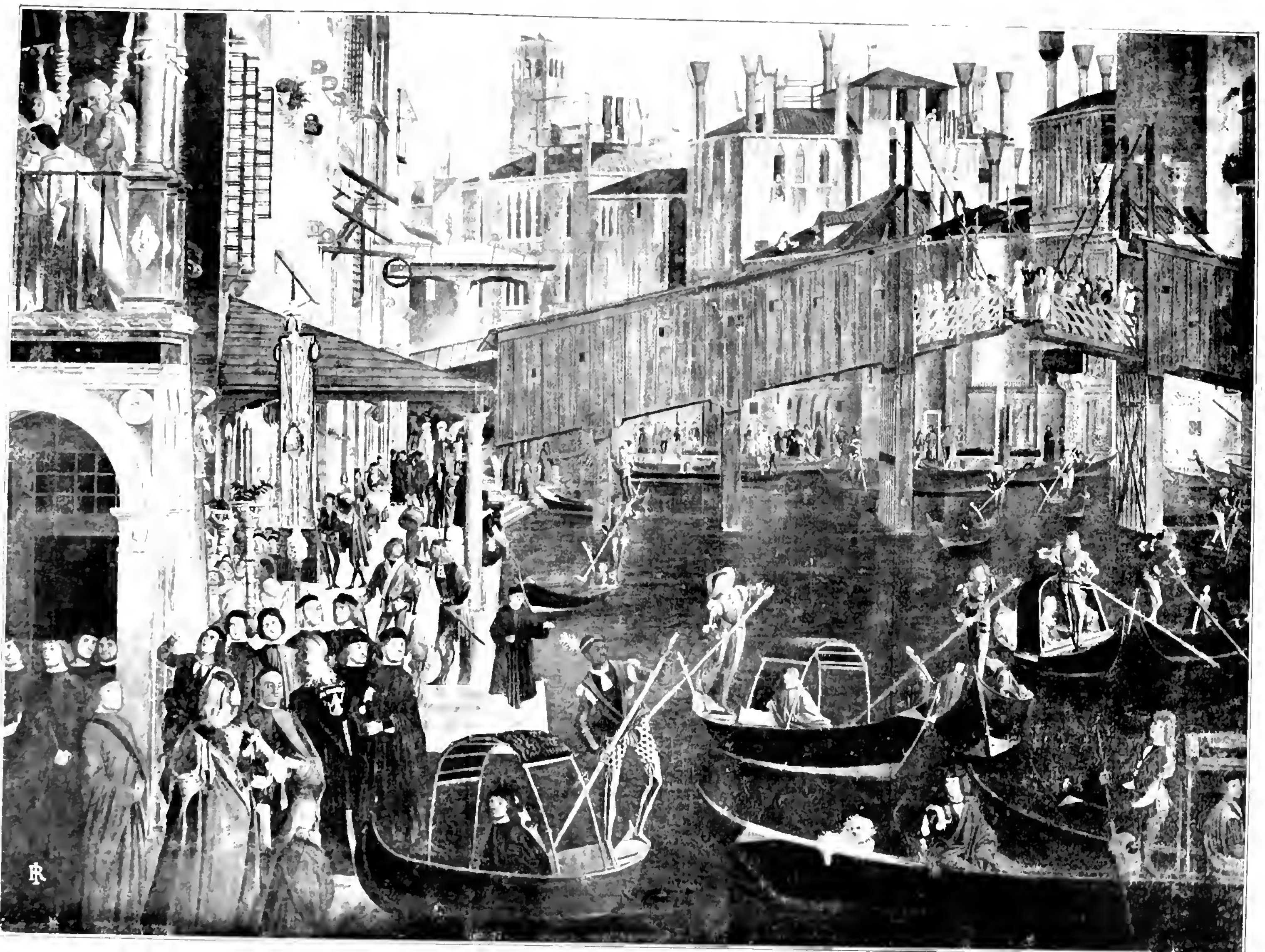


Détail des « Adieux de sainte Ursule » (portrait d'Antoine Loredan).
Venise, Académie des Beaux Arts.

des cérémonies, des galas, des « entrées », et pour qui c'était un plaisir

toujours neuf que de voir dans le port une galère glisser sur ses rames, ou cingler vers la *Dogana* une chelandre à coque bizarre, pareille à un homard énorme pavoisé d'ailes frémissantes. On croit le voir, le nez au vent, sur la Piazzetta ou la Riva de' Schiavoni, prenant vivement un croquis, notant un mouvement, un geste, une forme d'ajustement, la hune d'un vaisseau dans son triangle de cordages, ou se remplissant les yeux de mille visions qui, une fois chez lui, se reproduisaient docilement sur le papier ou sur la toile. Ainsi se créait, au jour le jour, cette œuvre si originale, vrai musée de la Venise d'il y a quatre cents ans, tout aéré, plein de soleil et d'oriflammes claquant au vent, sentant la brise du large et l'odeur des lointains, et pourtant d'un charme si local, qu'il se comprend à peine hors de l'archipel vénitien...

Mais d'autres aussi ont peint Venise, et, pour n'en citer qu'un, *la Place Saint-Marc* de Gentil Bellin ne le cède ni en précision ni en valeur documentaire aux meilleures pages de Carpaccio. Il y a plus. Comptez chez lui les vues textuelles de la ville, les tableaux vénitiens au sens de Canaletto : vous serez surpris de leur petit nombre. Si son œuvre, dans l'ensemble, fait une impression toute vénitienne, si l'on y rencontre à chaque pas des canaux et des quais, bordés d'architectures qui ont un air de famille avec celles de Venise, rien n'est plus rare que de pouvoir mettre un nom sur une de ces « fabriques », et d'y reconnaître une intention de copie positive. Il est clair, au contraire, que l'artiste, la plupart du temps, a voulu nous dépayser, et il n'a pas tenu à lui qu'il y ait mieux réussi : car il a mis dans ses « histoires » tout ce qu'il a pu recueillir de renseignements exacts et de « couleur locale ». Ainsi, dans la *Légende de sainte Ursule*, il évite avec soin de peindre un seul palais littéralement vénitien; mais il ne manque pas, dans l'*Arrivée à Rome*, de représenter aussitôt la masse du château Saint-Ange, comme, dans les histoires orientales de saint Étienne et de saint Georges, il figure scrupuleusement, d'après les meilleures sources, les forts de Candie et de Rhodes, Jérusalem, les Pyramides. On dira peut-être que cet exotisme même est un trait vénitien : mais on sait que, dans ces cas-là, le peintre se servait d'un livre de dessins allemand, et que d'ailleurs les mêmes vues des Lieux Saints se retrouvent dans des ouvrages d'écoles fort différentes, comme *la Passion* de Taddeo Gaddi ou *les Trois Maries* de Van Eyck.



VITTORE CARPACCIO. — MIRACLE DU PATRIARCHE DE GRADO (FRAGMENT).

Venise, Académie des Beaux-Arts

On est alors amené à se demander en quoi consiste ce qu'on appelle le charme « vénitien » de Carpaccio. Et, comme ce n'est ni dans la littéralité de ses images de Venise, ni dans sa couleur orientale, il reste que ce soit dans des dons différents, et nommément dans sa vocation éminente de décorateur et de paysagiste.

Carpaccio est un homme pour qui « le monde extérieur existe ». Appliquée à un peintre, l'expression semble un peu étrange. Elle signifie d'abord que la réalité lui apparaît avec un caractère de netteté, de complexité, d'exigence, qu'elle n'a pas pour d'autres organes. Je parlais tout à l'heure de Gentil Bellin et de ses *Miracles de la croix :* comparez, dans la même série, le tableau de Carpaccio intitulé *le Miracle du patriarche de Grado*. Comme tout à coup le spectacle fourmille et comme la scène s'enrichit ! Comme la description, sans se perdre ni se noyer, devient précise, nombreuse, abondante, amusante ! On n'épuiserait jamais ce tableau inépuisable. Là où les autres ne perçoivent qu'une image sèche et indigente, Carpaccio, lui, distingue une multitude de faits et de circonstances diverses ; l'image se résout en images secondaires, chacune accompagnée de son cortège de circonstances, et toutes enveloppées dans la composition de la perception d'ensemble. Rien n'est plus instructif que d'assister, dans ses dessins, au travail de l'invention : il « rajoute » toujours, ou plutôt, sans changer les lignes générales, il détermine de plus en plus le contenu de la première image ; et il n'y a jamais surchage ni remplissage, parce que sa vision, en se formulant dans le détail, reste identiquement la même et conserve, en s'analysant, toute son unité.

De cette faculté singulière il suit que Carpaccio y subordonne tout le reste et arrive à faire du décor son grand moyen d'expression. On convient qu'il est un narrateur médiocrement dramatique. Ses héros, la plupart du temps, se tirent gauchement de leurs rôles. Saint Georges décapitant le dragon est le plus emprunté et le plus niais des damoiseaux : et son geste de précaution dans *le Baptême de la Princesse*, où il songe avant tout à ne pas s'éclabousser, n'est pas loin de ressembler à une caricature. On reconnaît que l'artiste échoue dans les sujets violents et n'est jamais plus faible que dans la tragédie : mais il ne vaut guère mieux dans les sujets paisibles, et rien n'est plus insignifiant, à la prendre en elle-même, que la figure du *Saint Jérôme dans son oratoire :* un chanoine bien nourri, en

surplis et douillette, assis à sa table de travail et regardant, comme un étourneau, ce qui se passe par la fenêtre. Je n'aurai pas l'injustice de rappeler ici la gravure de Dürer, cette merveilleuse image de la réflexion et de la vie studieuse : mais Antonello de Messine et Catena lui-même sont plus « intérieurs » dans leurs tableaux de Londres. Le fait est que Carpaccio n'entend rien à la vie morale. Ses personnages ne vivent pas, n'agissent pas par eux-mêmes. Ils n'ont pas d'existence personnelle et indépendante ; ce qu'ils devraient exprimer, c'est le décor qui se charge de le dire à leur place.

On en trouve un exemple frappant dans la *Légende de sainte Ursule*. L'héroïne y paraît à peine. Memlinc a, comme on sait, conté la même histoire, et c'est un dramaturge bien pâle que Memlinc : sa scène du massacre est d'une innocence séraphique. Toutes les autres sont si indistinctes, qu'il semble que ce soit éternellement la même, et rien n'est plus étrange, à la longue, que l'immobilité de cette impalpable histoire. Mais partout la sainte est présente, et le suave rêveur a bien vu que la poésie de cette touchante légende, c'était cette apparition, l'épiphanie d'une âme très pure, promenée en exil, pour s'évanouir avant l'heure, au milieu de ce monde des vaines apparences. A côté de cette douce et mélancolique image, celle qu'a créée Carpaccio paraîtra singulièrement mesquine et prosaïque. Dans la scène où la sainte expose ses projets à son père, elle compte ses arguments sur ses doigts, avec un geste doctoral qui irait beaucoup mieux à une raisonneuse comme sainte Catherine. Le reste du temps, elle s'absente ou se confond avec la foule. Une seule fois, au cours de l'histoire, l'artiste lui a consacré tout un tableau : c'est celui où il la montre sommeillant dans sa chambre, et cette scène, — à peine indiquée par Memlinc, — suffit à faire de la petite sainte vénitienne une création inoubliable. Ce n'est pas qu'elle soit jolie le moins du monde ; elle a le nez gros, les traits forts, le visage assez nul. Mais ce qui est sans prix, c'est la vision exquise de cette chambre de jeune fille, avec le grand lit, le baldaquin à colonnettes, le banc où la petite princesse a posé sa couronne avant de se coucher, ses pantoufles de satin bleu proprement jetées au pied du lit, et le bénitier et le cierge allumé devant l'icone, et la petite table basse, avec son petit pupitre, sa nappe et son horloge à sable, et la petite armoire avec ses livres sur ses rayons, et la fenêtre à meneau avec ses verres lenticulaires,

ses persiennes ouvertes, et son vase de myrte et son vase d'œillets placés sur la console. Ce qui est plus rare encore, c'est le jeu subtil de la lumière matinale entrant par toutes les baies et par l'entrebaillement des portes, les rectangles de jour découpés sur le carreau, et leur reverbération mon-



Le Songe de sainte Ursule.
Venise, Académie des Beaux-Arts.

tant jusqu'aux solives, et toute cette atmosphère si calme et si limpide, si confiante et si virginale, que l'ange qui pénètre dans la chambre avec cette clarté, y paraît un hôte attendu. Il y a là tout un poème de grâce et de fraîcheur, d'accord entre les choses, l'heure, l'aurore de la journée et celle de la vie, qui supplée au défaut d'expression morale. En vérité, la petite dormeuse de Carpaccio nous devient presque aussi chère que l'immaté-

rielle princesse de Memlinc; et, chose curieuse, son âme ne nous est révélée que par des objets matériels.

Et, de même qu'il nous donne cette sensation d'intimité, c'est toujours le « milieu » qui, dans les premières pages si brillantes de la légende, nous procure des impressions de bonheur et d'éclat, et exprime le goût du peintre pour le côté joyeux et riant de la vie. Tout ce va et vient d'ambassadeurs dans des tableaux de cérémonie, n'échappe à la froideur et à la monotonie que par la création des plus admirables décors. Les personnages, sans doute, en dépit de leurs beaux costumes, n'arriveraient pas tout seuls à nous intéresser. La valeur de ces morceaux, en tant qu'elle ne réside pas dans le spectacle magnifique d'une foule vénitienne, consiste dans l'invention des *loggie*, des portiques, des pilastres, des balustres, dans le luxe des mosaïques, des lustres, des frontons, des frises, des corniches, dans tous ces dehors fastueux qui communiquent aux faits une grandeur nouvelle, et leur composent un cadre héroïque et charmant. Il y là le principe de l'art de Véronèse, et quelques-uns des éléments de ce pittoresque somptueux dont le peintre des *Noces de Cana* fera un jour une des expressions suprêmes de la peinture.

Et, encore, après ces effets de charme familier ou de splendeur patricienne, c'est l'inventaire d'un mobilier qui nous révélera, dans le tableau de *Saint Jérôme*, l'homme de riche et vaste culture, la noblesse du docteur, la dignité de l'humaniste; c'est une description semblable qui nous fera sentir, dans *la Naissance de la Vierge*, la tendresse domestique d'une chambre d'accouchée. Jamais, dans l'art d'aucune école, le décor n'avait joué un tel rôle, au point de devenir le véritable sujet. Jamais encore on ne l'avait vu rendre des nuances plus rares et constituer à lui seul un langage artistique ayant sa grammaire propre, ses combinaisons et ses lois. Et l'on a souvent observé que la peinture de Carpaccio supporte mal le voyage. Elle souffre plus que toute autre d'être « déracinée ». C'est la conséquence même de ses qualités décoratives. Une fois détachés de l'ensemble pour lequel ils étaient conçus, blessés dans les rapports qu'ils soutenaient entre eux, ces tableaux perdent le plus précieux de leur vertu. Chaque fragment est diminué de tout ce qu'y ajoutait la société des autres et l'atmosphère de Venise.

Mais de tous ces éléments de décor, le paysage est celui dont

Carpaccio a fait sa principale ressource. Comment le paysage est-il né à Venise, et pourquoi le sentiment moderne de la nature s'est-il développé là d'abord, plutôt qu'ailleurs ? Peut-être, pour ce peuple aquatique, vivant le pied dans l'eau parmi ses marécages, la « terre ferme », avec ses champs et ses moissons, était-elle un objet de surprise et d'envie. Peut-



Prédication de saint Étienne a Jérusalem.
Musée du Louvre.

être ce qu'ailleurs on ne remarquait plus, le spectacle banal de la verdure et des bois, fallait-il en être sevré pour en concevoir le prix? Un jardin, à Venise, est un luxe. C'est là, dans cette ville artificielle, qu'on sent combien c'est une chose exquise « qu'un vieux mur, par dessus lequel passe une branche ». A voir bleuir au loin les monts Euganéens, Venise s'entretenait dans des songes d'idylle. Pour la première fois, le sentiment de la nature champêtre devenait une poésie. De cette transformation, avec un Jean Bellin ou un Basaiti, Carpaccio a été l'un des grands ouvriers.

Où a-t-il cherché ses modèles, et dans quelle mesure travaillait-il d'après nature? C'est ce qui n'est pas aisé à dire. Au point de vue des formes, surtout celles du terrain, des distinctions sont à faire. Les montagnes conservent plus de traces d'archaïsmes. On y rencontre ces roches « pendantes », ces masses en porte-à-faux et d'équilibre invraisemblable, ces pics en pas-de-vis et ces cimes tourbillonnantes qui sont, depuis les Byzantins, dans le lexique du paysage. On y rencontre aussi ces arches « naturelles », ces porches de granit, comme celui du *Parnasse* de Mantegna au Louvre, que Carpaccio a répété dans sa *Sainte Famille* de Caen et dans ses *Dix mille martyrs*. Mais ces locutions, chez lui, sont rarement choquantes. Il sait les rajeunir. Une sorte d'instinct le guide et lui fait deviner les procédés de la nature. Le pertuis de rochers, au flanc de la falaise, dans *le Combat de saint Georges et du dragon*, est possible le long des côtes, dans les roches tendres que la mer effrite et lentement perfore: elle se vérifie dans la craie d'Étretat. D'autres morceaux, moins « composés », paysages des bords de l'Adige ou de la Brenta, petits lacs enchâssés dans un cercle de collines, tels qu'on en trouve au pays de Cadore, sont déjà conçus dans un esprit de vérité toute familière. Peut-être les plus anciens exemples de feuillages traités par leurs masses, et non plus brin à brin et nervure à nervure, sont-ils de Carpaccio: et il suffit de voir les arbres en bouture ou en éventail de son maître Bastiani, pour mesurer le pas qu'a fait faire l'élève aux formules du paysage. C'est lui qui a le premier observé dans les ciels les mille espèces des nuages. Et il a certainement peint les plus anciennes marines modernes.

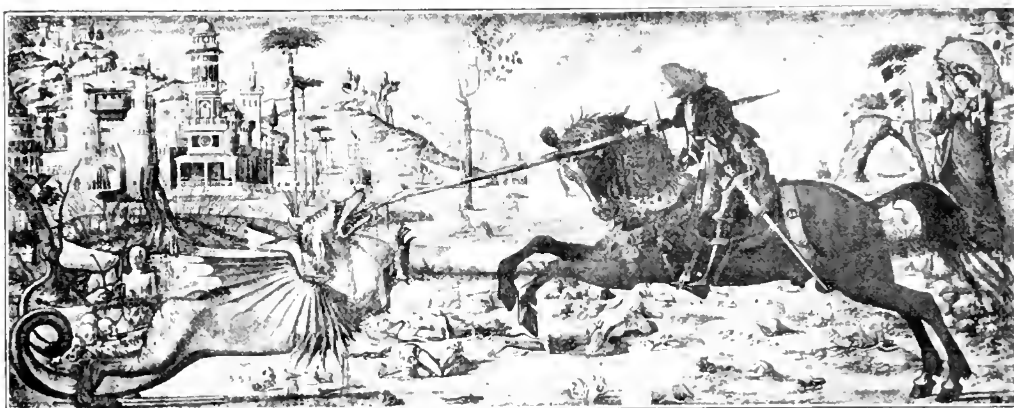
Ce qui est plus remarquable encore, c'est la liberté singulière avec laquelle il manie ce vocabulaire si neuf, et s'en sert pour l'expression du drame. Ce qu'il y a de plus pathétique, dans les histoires de ce conteur, c'est le paysage qui les entoure. La nature est entre ses mains la grande créatrice d'émotions, et l'interprète original des sentiments du peintre. Qui peut, dans son *Combat de saint Georges et du dragon*, dire pour quelle part le paysage entre dans la beauté de cette page incomparable, et ce qu'on lui ôterait, en ramassant la scène et en la mutilant de tout ce qu'y ajoute l'immense et insolite décor? Nous avons justement une variante du tableau qui présente, à cet égard, l'intérêt d'une expérience ou d'une démonstration. Rien qu'en changeant la mise en scène, en remplaçant par



SUJET INCONNU.

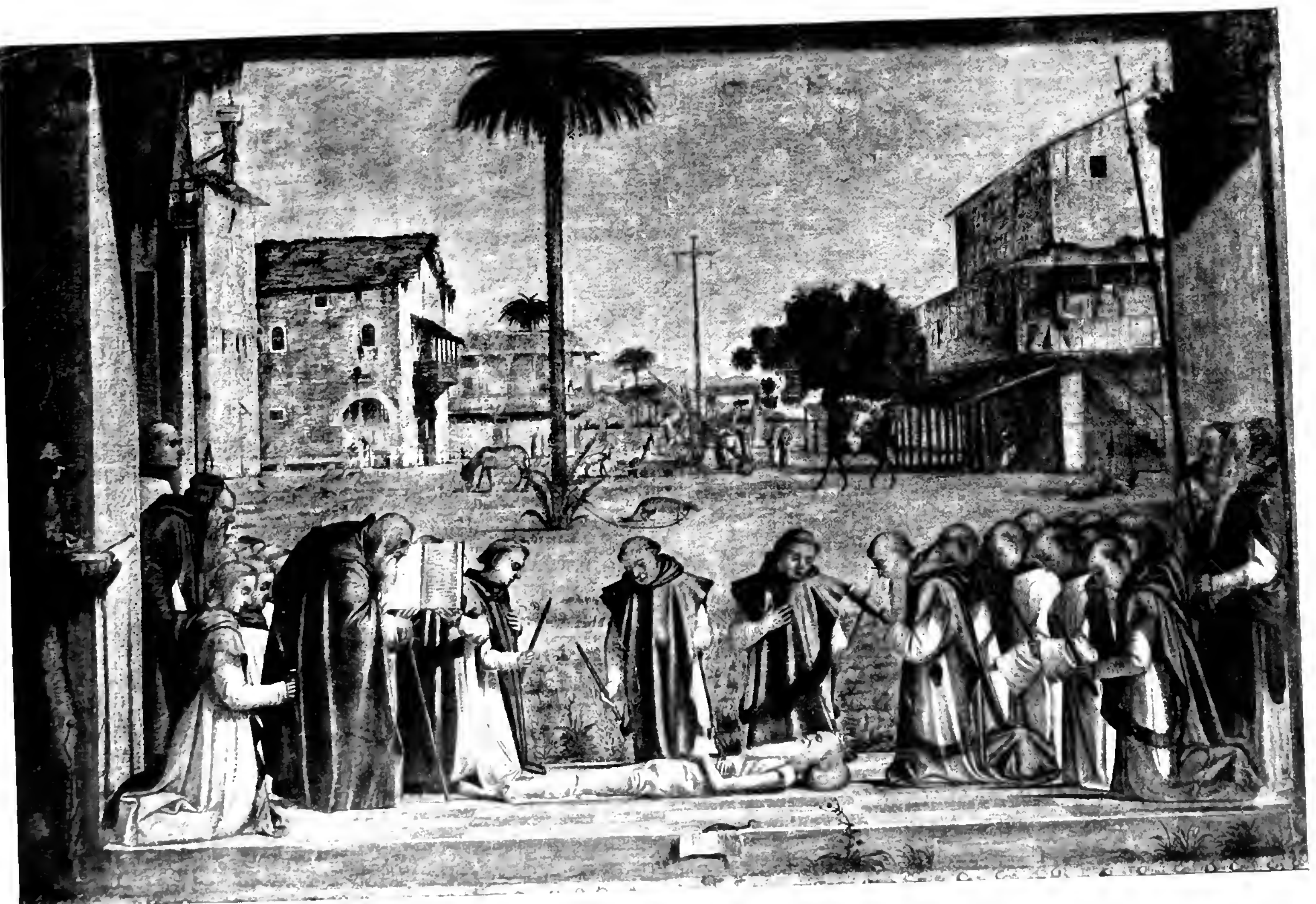
(Collection de Mme Ed. André.)

de petits bois, un lac et des collines, le fauve désert où se livre le choc du monstre et du héros, on a une page de roman, un de ces épisodes comme il s'en passe dans le fouillis chevaleresque de *Palmerin d'Olive*, ou comme on en distingue dans les forêts aventureuses des vieilles tapisseries : ce n'est plus ce duel épique et ce prodigieux tournoi qui met aux prises, sur une langue de sable roux, émergeant des eaux primitives, l'animal né de l'antique limon et le paladin vainqueur des forces sauvages de la nature. Tout ce qu'il y a de « mythique » dans cet admirable morceau, le sens profond qu'on y respire du naturalisme de la fable, tout cela résulte du paysage. On est



Saint Georges combattant le dragon.
Venise, Saint-Georges-des-Esclavons.

reporté aux siècles très anciens où se formaient, chez les ancêtres des Hellènes, les légendes héroïques d'Hercule et de Persée. Et, en même temps, rien n'est plus spontanément vénitien. Ce lambeau de vase fiévreuse et desséchée, avec ses roseaux pleins de dards, son pullulement de reptiles où se cabre la bête épineuse et vorace, ne pouvait guère être conçu qu'entre Mazzorbo et Chioggia. On sent le paludisme qui désole la lagune et qui, depuis l'origine de Venise, en est l'ennemi permanent. Du même coup, le héros dompteur de ce fléau devient pareil aux antiques fondateurs de cités, à une sorte de Thésée. On voit de quelles perspectives le génie du paysagiste approfondit la scène. Et je ne dis pas que Carpaccio apercevait dans son ouvrage tout ce que nous découvrons : mais le fait est



FUNÉRAILLES DE SAINT JÉRÔME

Venise, Saint-Georges des Esclavons

qu'on l'y trouve et que, — comme la réalité est plus riche, et en plus de sens, que nous ne le soupçonnons, — il suffit quelquefois de bien peindre les choses pour y mettre des idées et des rapports que nous n'avions pas vus.

D'ailleurs, les intentions de Carpaccio sont souvent beaucoup plus subtiles qu'on n'est tenté de le supposer : et, d'une manière générale, rien n'est plus inexact que le préjugé commun qui, de Vasari à Taine, refuse à l'école vénitienne toute préoccupation de l'ordre intellectuel et n'y veut voir qu'un hymne à la chair « saine et luxuriante ». Aucun art, en réalité, à un égal souci de la perfection plastique n'a uni le même goût de la poésie et de la pensée ; la preuve en est que quelques-uns de ses chefs-d'œuvre, comme les allégories de Jean Bellin à l'Académie de Venise et aux Offices de Florence, sont restées des énigmes, jusqu'à ce que Gustave Ludwig en eût trouvé la clef dans le texte d'un poème français. On hésite encore sur le sens des pages les plus illustres de Giorgione et de Titien, comme *le Concert* du Pitti et le tableau des *Deux Amours* du casino Borghèse ; et ce n'est que d'hier qu'on a reconnu dans *les Trois géomètres* de Vienne une illustration d'un passage de Virgile, et dans *la Famille de Giorgione*, du palais Giovanelli, celle d'un conte obscur de Stace. Déjà Vasari, parlant des décorations du Fondaco de' Tedeschi, n'y voit plus que des hiéroglyphes : et peut-être cet air de « mystère » fait-il une partie du charme impérissable de certaines œuvres vénitiennes. C'est, en tout cas, une des raisons de l'attrait qu'a éprouvé Ruskin pour l'art de cette école. Et, s'il a vu dans Carpaccio trop de rébus ou de « cabale », s'il s'est souvent trompé par excès d'exégèse et de raffinement, son erreur est plus excusable, et surtout plus féconde, que celle qui ravale le génie de Venise à n'être qu'une école de matérialisme et de sensualité.

Seulement, il se trouve que ce qu'il y a d'« idées » dans la peinture de Carpaccio, s'exprime dans le paysage, et ce que sa pensée contient de plus « humain » est confié à la voix des choses. On dirait une partition où le récitatif n'est qu'une ligne mince et peu flexible, voisine de la parole, et réduite à nous mettre sommairement au fait ; tandis que la partie du chant passe à la symphonie, et que les instruments, dans les profondeurs de l'orchestre, se chargent d'exposer et de développer le thème. Ainsi compris, il n'est pas une des qualités que l'on conteste à Carpaccio, que

l'on ne soit obligé de lui restituer. On lui refuse le sens tragique, et on prend à témoin son tableau des *Dix mille martyrs*. En effet, l'œuvre est manquée : elle contient pourtant des parties supérieures, ce ciel livide et convulsé, ces éclairs troubles, ces rafales s'abattant sur les arbres, — un des premiers orages de la peinture moderne : et voilà déjà, plus qu'à



ADIEUX DE SAINTE URSULE A SON PÈRE.

Venise, collection de lady Layard

l'état de bégaiement, cet élément d'horreur et de frémissement qui, dans le *Saint Pierre martyr* de Titien, remplissait de vague épouvante les ombres de la forêt indignée par l'assassinat.

Il n'y a presque pas un tableau de Carpaccio, parmi les plus médiocres et les plus décousus, où un fragment de paysage ne vienne mettre, pour ainsi dire, un « chant » inattendu : ainsi, dans *la Consécration des sept diacres*, de Berlin, c'est un petit amas de ruines ensoleillées et

tout ambrées par la lumière, un temple, une stèle au pied d'un arbre, un cippe, un sarcophage, qui semblent, dans cette histoire des origines chrétiennes, exhaler la sereine noblesse de l'âme antique et mettre un coin discret de *l'Arcadie* de Poussin : joignez à cela que le morceau, à le considérer comme tel, a toute la délicatesse d'une étude de Corot. Mais c'est surtout par l'atmosphère, par les modifications de l'enveloppe aérienne, par le choix de la gamme brillante ou assourdie où il baigne les choses, c'est, en un mot, par le « clair obscur », que Carpaccio arrive à traduire ses émotions, et à donner aux faits la nuance du sentiment. C'est là son imagination spéciale, celle qui lui permet, dans ses scènes orientales, de créer une irritation lumineuse d'un diapason si aigu, qu'elle paraît parfois excessive et bizarre, et que toute peinture, mise en contact avec celle-là, en semble désaccordée, au point qu'au Louvre ou à Milan, où Carpaccio voisine avec des turqueries de Gentil Bellin, — qui a fait, comme on sait, le voyage d'Orient, — le plus « oriental » des deux, c'est celui qui n'y est pas allé.

Et c'est encore par l'atmosphère qu'il suggère la tristesse croissante de la *Légende de sainte Ursule*, où l'on voit, de scène en scène, la gaîté s'évanouir, la lumière traduire plus d'angoisse, toutes choses s'assombrir et se décolorer. Et il ne néglige pour cela aucun des autres moyens qu'il a de s'exprimer : ainsi, le scorpion, dans *le Départ des fiancés*, et la mélancolique épave du navire échoué ; ou, dans *les Funérailles de saint Jérôme*, l'arbre fourchu, portant une tête de mort dont la mâchoire est tombée dans le bénitier. Mais, là encore, c'est le clair-obscur qui suffit à tout dire ; et, par exemple, dans la variante des *Adieux de sainte Ursule*, appartenant à lady Layard, le tableau, simplifié, réduit à quelques traits d'un paysage très doux, — une barque attendant, sur un fleuve, deux ou trois personnages en larmes, et là-dessus un crépuscule orangé, et des nuages grisâtres se mirant sur l'eau morte, — ce tableau sourd, composé de deux ou trois notes graves et comme voilées, n'en est que plus touchant, sans nul symbolisme inutile, par la mélancolique douceur d'un céleste présage. De même, dans *les Funérailles de saint Jérôme*, toute la signification du tableau ne réside-t-elle pas dans la dernière lueur rose, flottant comme un reste de jour sur les « fabriques » d'un couvent, et qui, on ne sait comment, évoque sur cette scène toute la poésie d'une laure d'Orient et la grâce d'une Palestine idyllique et monacale ?

Si je ne me trompe, peut-être voit-on mieux maintenant la place de Carpaccio et son rôle original dans l'école vénitienne. Tout s'explique en lui par le double mérite du décorateur et du paysagiste. Inférieur, toutes les fois qu'il sacrifie le paysage et se prive ainsi de sa principale ressource, — comme dans le tableau de San Giobbe, qui n'est qu'une médiocre imitation



PIETA.
Berlin, Musée Empereur Frédéric.

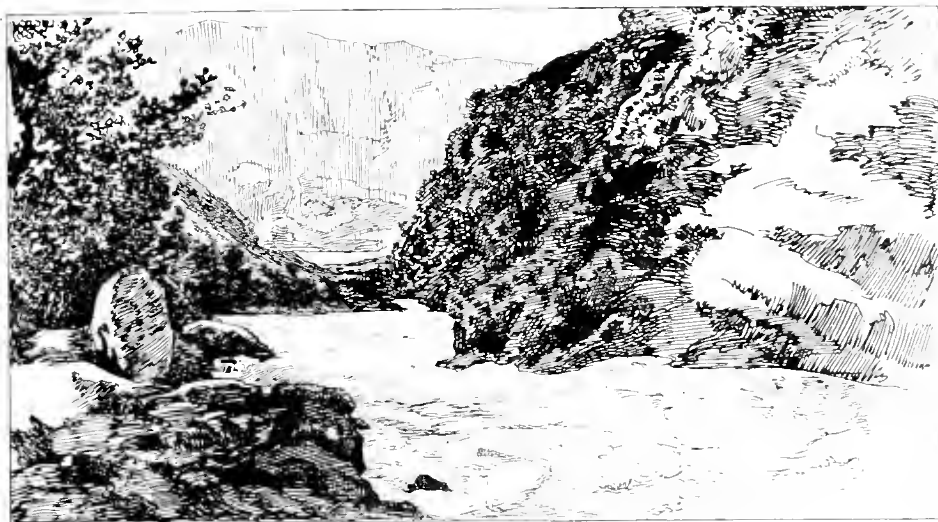
de Jean Bellin, — incapable de saisir la vie intérieure et l'expression morale, il ne sait voir et rendre la figure humaine qu'en fonction du décor, soit à l'état de silhouettes, de croquis ou d'instantanés, tels qu'en fournit la foule dans les rues de Venise, soit avec une sorte de rigueur héraldique, qui fait de certains groupes équestres, — comme le *Saint Vital*, ou le sultan et sa femme dans la *Vie de saint Georges*, et surtout le merveilleux *Saint Georges terrassant le monstre*, — les chefs-d'œuvre d'un art comparable

au blason. Et, à force de concevoir la vie comme extérieure à l'homme et de la transporter dans le monde environnant, il arrive à ne plus pouvoir exprimer que la mort et à composer cette *Pietà* lugubre de Berlin, ce tableau extraordinaire, où tout n'est que schiste et basalte, pierre durcie et grimaçante autour d'un cadavre pétrifié.

Telle est la conséquence extrême des aptitudes les plus rares qu'il y ait eu jamais pour rendre la beauté du monde extérieur. Par malheur, au temps de Carpaccio, de telles facultés, trop nouvelles, n'avaient pas encore leur emploi. La peinture d'intérieurs, dont il a donné quelques-uns des plus complets modèles, est un genre qui ne devait pas entrer dans les habitudes italiennes. Le langage décoratif, dont il a inventé les éléments vénitiens, manquait encore, à ce moment, des formules grandioses que Véronèse devait trouver dans l'héritage de Bramante et de Palladio, de Mantegna et de Raphaël. Quant au paysage, le temps n'était pas encore mûr où il allait pouvoir, dégagé de toute contrainte, servir, comme une basse profonde, d'accompagnement aux sujets neutres, aux vagues romans mythologiques, que les humanistes de la génération suivante devaient fournir en si grand nombre à Giorgione et à Titien. Toujours, dans sa musique, la partie du récit empiète sur celle du « chant ». Toujours son génie poétique se trouve asservi à une besogne d'historien et d'illustrateur, qui n'était pas son fait. A peine s'il est parvenu, dans deux ou trois chefs-d'œuvre, à convertir cette matière en pure poésie. Encore attribuons-nous à d'autres mérites ce qui est l'effet de ses dons merveilleux de paysagiste et de poète.

Cependant, cette contrainte, ou peut-être cette inconscience où Carpaccio a été de ses véritables talents, est une cause de son charme. S'ils avaient été libérés, s'ils avaient eu le droit de s'exprimer pour eux-mêmes, on ne les trouverait plus confondus et enchevêtrés dans son œuvre, et il n'offrirait plus ce singulier amalgame d'éléments descriptifs, narratifs et décoratifs, qui allaient, sous forme séparée, devenir l'art de Giorgione, celui de Titien et celui de Véronèse, et dont le mélange piquant constitue ce que Carpaccio a d'intimement « vénitien ».

Louis GILLET



Paysage de Norvège : Eide (Hardanger Fjord)

UNE EXPOSITION ET UN LIVRE

DE M. ALEXANDRE LUNOIS

S'il est un artiste à qui l'on ne peut reprocher d'abuser de l'attention de ses contemporains et de surmener les critiques d'art, c'est assurément M. Alexandre Lunois. Sans doute, ses fréquents voyages, ses séjours prolongés en Espagne, en Algérie, en Suède et en Norvège, ont bien été en partie la cause de l'indifférence qu'il a montrée, depuis quelque dix ans, à l'égard des Salons parisiens, des expositions des Peintres orientalistes et des Peintres-lithographes; tantôt il y était mal représenté, tantôt il en était absent tout à fait, si l'on peut dire, et tantôt il se contentait de faire acte de présence au catalogue, mais au catalogue seulement (il prétend d'ailleurs n'avoir jamais été aussi élogieusement cité dans les comptes-rendus, que quand il a usé de ce genre d'envois à blanc). Néanmoins, toute justifiée par l'éloignement qu'elle ait pu être, cette négligence s'explique par une autre raison : elle s'accorde à merveille avec le carac-

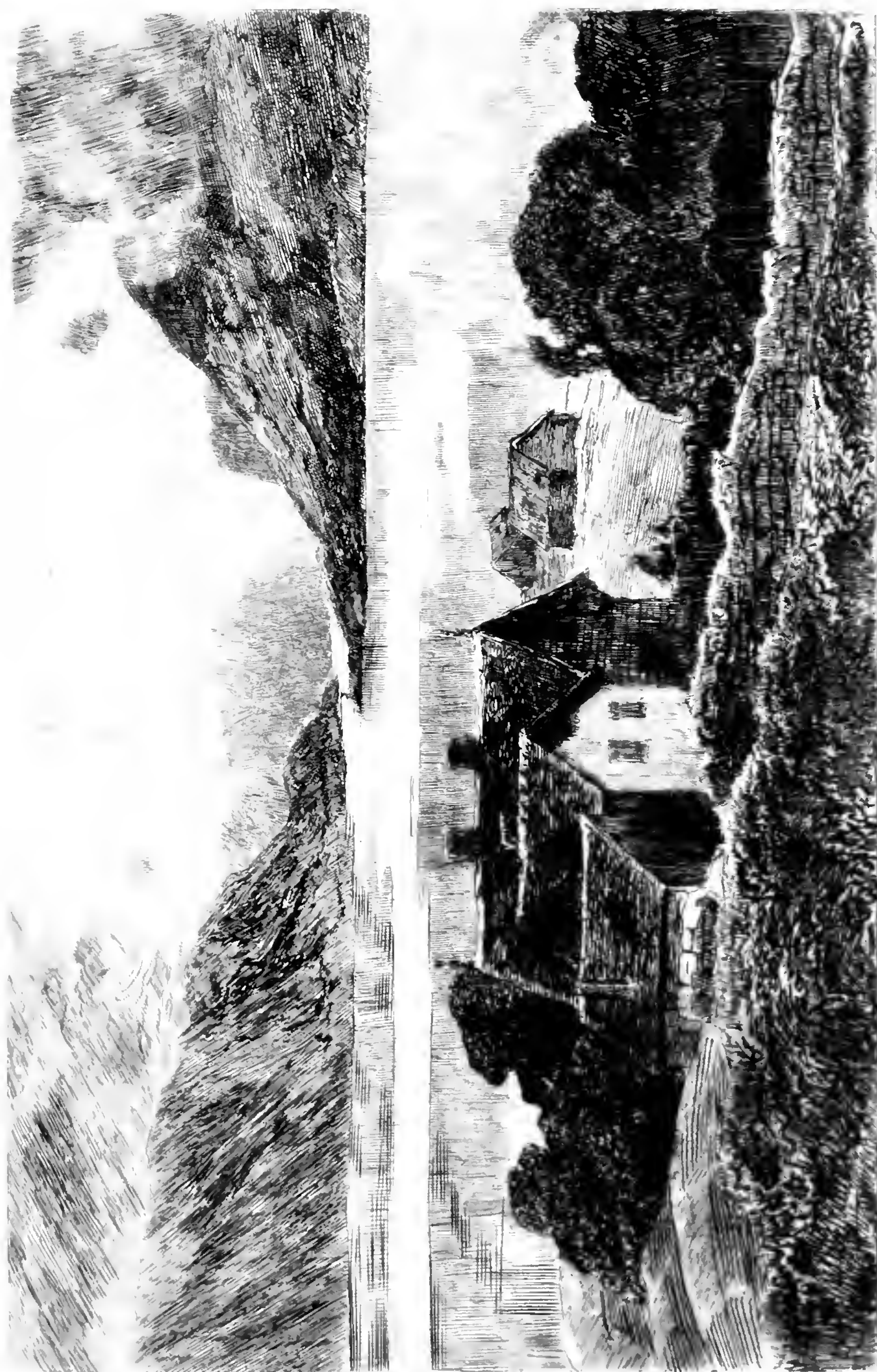
tère de l'artiste, à coup sûr plus préoccupé de poursuivre ses recherches et de réaliser ses ambitions dans la solitude et le recueillement que d'entretenir sa renommée par le bluff et la réclame. Voilà pourquoi M. Lunois offre cette particularité, qui paraîtra incroyable à quelques-uns de nos jeunes maîtres, d'être arrivé au delà de quarante-cinq ans, avant qu'on ait organisé une exposition d'ensemble de ses œuvres.



GITANE DE GRENADE.
Crayon.

Celle qui vient d'avoir lieu, sans grand tapage, mais avec un succès qui ne s'est pas démenti un seul jour, ne peut pas compter pour une véritable exposition d'ensemble : elle était par trop incomplète et désordonnée. Encore faut-il lui savoir gré d'être la première en date et de nous avoir donné le plaisir de trouver rassemblés environ cent vingt peintures, pastels, aquarelles, dessins, lithographies et eaux-fortes, répartis sur un espace de près de vingt années.

Pour la majorité des visiteurs, c'est-à-dire pour ceux qui ne connaissent rien de la biographie de M. Lunois, la première impression était des plus confuses, car si un regard sur la cimaise leur révélait la virtuosité de l'artiste à manier les procédés les plus divers, par contre, aucune indication ne les renseignait sur la suite des recherches et sur l'évolution d'un talent qui s'est plusieurs fois renouvelé. Je conviens volontiers que le groupe-



ment des cadres en vue d'une disposition agréable à l'œil a ses nécessités que l'ordre chronologique ne connaît pas; aussi n'est-ce pas tant sur les murs de la galerie qu'on aurait souhaité de voir matériellement retracée, par l'ordre même des productions, la carrière de M. Lunois, que sur les feuillets du catalogue. Or, ce catalogue ne contenant pas une seule date, les moins avertis en étaient réduits à examiner les œuvres à la file, passant d'une lithographie en noir d'après une Hollandaise à un paysage norvégien au pastel, et d'une peinture de danseuses espagnoles à une eau-forte originale; quant à ceux qui connaissaient l'œuvre dans ses grandes lignes, il leur aurait été tout de même fort agréable de lire une date à côté de chaque titre et de pouvoir faire ainsi les rapprochements qui convenaient. Mais des exemples récents ont montré avec quelle légèreté et quelle insouciance, pour ne pas dire pis, étaient établis les catalogues de nos plus retentissantes expositions d'art ancien (je ne parle pas de celles du musée des Arts décoratifs où l'on a heureusement d'autres méthodes): comment espérer, après cela, que les organisateurs d'expositions d'art moderne fassent preuve de plus de conscience et de soin? et comment les pénétrer de cette idée que, même lorsqu'une exposition est assurée du succès, comme c'était le cas de celle-ci, il existe un moyen facile d'en augmenter la portée et d'en accroître l'enseignement, qui est d'en rédiger intelligemment le catalogue?

Essayons de combler tardivement cette lacune, et puisque l'occasion s'offre à la *Revue* de revenir sur cette manifestation, profitons-en pour remettre les choses au point, en résumant à grands traits la carrière d'un artiste, dont les premières étapes ont été naguère contées ici-même[1].

Il est sans intérêt de rappeler ses débuts. Disons seulement que c'est avec le Salon de 1888 que prit fin la période des tâtonnements. L'ancien élève de Sirouy, d'Ulysse Butin et de M. L. Lhermitte, alors âgé de vingt-cinq ans, ayant obtenu une bourse de voyage, partit aussitôt pour la Hollande, où il séjourna quelque temps. Il traversa ensuite la France pour se rendre en Algérie, regagna Paris, en 1890, par le Maroc et l'Espagne, et commença à produire. De cette époque, datent ces grandes pages lithographiques au lavis, d'une extrême rareté aujourd'hui, dont les unes se rattachent à la Hollande (*Hollandaise de Volendam*, *la Belle tulipe*, *Intérieur hollandais*.

1. Voir la *Revue*, t. VIII, p. 410, et t. IX, p. 36.

1890-1892), les autres à l'Algérie (*la Fileuse arabe*, *la Lessive dans le gourbi*, *le Cimetière arabe*, *les Tisseuses de burnous*, 1891-1893), d'autres enfin à divers épisodes de la vie à Paris (*les Galeries supérieures au théâtre Beaumarchais*, *l'Adoration nocturne du Saint-Sacrement*, *les Dernières prières à la fosse commune*, *l'Évocation chez les spirites*, *Course de chars à l'Hippodrome*, 1893). Toutes ces estampes sont en noir; techniquement, elles marquent un considérable effort personnel, car, de l'aveu même des spécialistes, le procédé de la lithographie au lavis offre des difficultés presque insurmontables.

Ces difficultés, en initiant l'artiste à tous les secrets de la pierre, l'excitaient à plus d'efforts et de recherches : il devait fatalement aborder la lithographie en couleurs. L'Espagne lui fournit des motifs appropriés, et, dès 1894, le prestigieux morceau, qui s'intitule *Avant la danse*, retenait l'attention d'Edmond de Goncourt et inaugurait une brillante série qui s'est continuée jusqu'à ces dernières années; car M. Lunois a eu beau signer d'exquises estampes parisiennes en couleurs, telles que *la Buveuse d'absinthe* (1894), *la Partie de volant* (1895), *le Menuet chez Mme Ménard-Dorian* (1896), *le Colin-Maillard* (1897), *le Ballet* (1898), c'est toujours avec une prédilection marquée qu'il est revenu à l'Espagne. Il en a rendu les *bailarinas* et les *diestros* avec une rare puissance d'expression et de coloris, et là encore son œuvre est unique dans l'histoire de la lithographie contemporaine, comme est unique sa première suite de lithographies en noir; seulement, autant celles-ci sont sobres dans leurs arrangements, délicates dans leurs éclairages, empreintes de calme et de recueillement, autant celles-là ont de hardiesse, de brio, d'éclat, de vie ardente et tumultueuse (*Bailarinas flamencas*, *Au Burrero*, *les Novios*, *Calle Passion*, *la Toilette des danseuses*, etc.).

De 1899 à 1905, M. Lunois ne fait que de courtes apparitions dans son atelier parisien : il vit de préférence en Espagne et davantage encore en Algérie, promène son chevalet dans les paysages extraordinaires du sud-oranais, retrouve les gitanes à Oran, note avec curiosité les scènes de la vie juive, d'une couleur et d'un pittoresque si séduisants. Délaissant pour un moment la pierre, il multiplie les peintures et les pastels, et comme ce qu'il produit alors est enlevé presque aussitôt par les amateurs, toute cette partie de son œuvre est inconnue des habitués des expositions parisiennes.

Un beau matin, il éprouve le besoin d'échapper à l'obsession espagnole, dont il est tyrannisé : il lui semble que le meilleur remède est un chan-



Gitane de Grenade.
Sanguine et crayon noir.

gement radical de latitude ; il part, il retourne vers le nord, — mais plus loin que la Hollande, cette fois, — jusqu'à Stockholm (1906).

Après quelques semaines de séjour, il entreprend de remonter à travers le pays suédois pour gagner Trondhiem en Norvège, par le col de Skourdala. Puis il redescend en suivant par eau les sinuosités de cette côte bizarrement déchiquetée, le long de laquelle les bateaux serpentent à travers un dédale de passes, de lacs et de baies. Le voilà conquis par le pays des fjords ! Tous les jours où la pluie fait trêve, il s'arrête pour couvrir ses carnets de dessins ou d'aquarelles, et même pour achever sur place de grands paysages au pastel. L'adaptation ne semble pas lui avoir coûté ; sa manière a changé sans transition ; et nul ne croirait que c'est le même peintre accoutumé à rendre les soleils d'Afrique et les brutales lumières des *burreros*, celui qui analyse d'une façon si pénétrante l'atmosphère brumeuse ou limpide des fjords, golfes calmes et resserrés, vers l'eau miroitante desquels dévalent ici des chaînes abruptes et couronnées de glaciers, là des champs de blé, ailleurs des prairies vertes, entourant



Étude pour une illustration de « La Petite Sirène » d'Andersen.
Sanguine et crayon noir.

ALEXANDRE LUNOIS

ILLUSTRATION POUR « LE CAMARADE DE VOYAGE », CONTE D'ANDERSEN

Eau-forte originale.

« Johannès et son compagnon n'entrèrent pas tout de suite dans la ville. Ils s'arrêtèrent dans une auberge des faubourgs .. A ce moment, ils entendirent un grand tumulte dans la rue ; la foule criait : Hourra ! Hourra ! La princesse passait devant la maison. »

 Imp. Ch. Wittmann



les petites maisons des pêcheurs toutes peinturlurées de couleurs vives.

De retour à Paris, il s'est complu à mettre en œuvre ce joli domaine inexploré de Molde, de Loftus, d'Eide et de Skrikedal, avec ses paysages de marines, de rochers et de pâturages, ses habitants aux costumes traditionnels, qui sont une joie pour l'œil, et ses intérieurs aux mobiliers populaires, d'un dessin et d'une ornementation si caractéristiques : mais comme ce n'était pas assez, sans doute, de renouveler son inspiration, M. Lunois a voulu aussi renouveler son procédé : ce lithographe d'éducation s'est fait aquafortiste, et l'on se souvient du reste que la *Revue* a eu la primeur de sa première planche gravée[1].

Maintenant, le graveur, encore tout pénétré de la poésie septentrionale, prépare aux bibliophiles une surprise de sa façon, et puisque j'ai tant fait que de rappeler ses diverses incarnations jusqu'à la plus récente, celle de l'aquafortiste d'hier, je voudrais, en terminant, dire un mot de la prochaine, celle de l'illustrateur de demain.

Les organisateurs de l'exposition Lunois avaient négligé toute une part de l'œuvre de l'artiste : aucun des livres illustrés par lui n'y figurait. Peut-être était-ce une manière discrète de laisser entendre que, dans un ensemble de productions aussi originales, aussi indépendantes et en général aussi franchement venues, les illustrations auraient été seules à révéler, quelquefois, ce je ne sais quoi de laborieux qui marque le travail sur commande. Pourtant, je sais un livre d'art, dont on aurait pu montrer, sinon les bonnes feuilles, du moins les études et les spécimens, car son exécution était alors très avancée et il va être tout prochainement distribué aux souscripteurs.

Voilà bien longtemps que M. Lunois projetait de faire un livre de luxe à sa guise et de l'illustrer à son idée ; et il me paraît que, pour avoir attendu, il a fini par obtenir une réalisation plus complète qu'il ne la rêvait, voilà huit ou dix ans. On en jugera par la simple énumération des éléments qui constituent ce livre rare. D'abord le texte : huit contes d'Andersen, traduits par Mme A. Lunois, qui est Suédoise d'origine. L'illustration : d'une part, des frontispices, lettrines et culs-de-lampe pour

1. Voir la *Revue*, t. XXIII, p. 354. La première des deux eaux-fortes qui accompagnent le présent article, — *Vue de Molde*, — est précisément un souvenir de ce voyage.

chaque histoire, dessinés par M. Lunois, gravés sur bois par Mlle Lepère, qui a de qui tenir, et tirés en couleurs; d'autre part, cinquante-quatre eaux-fortes dans le texte et douze hors texte, traitées avec la plus grande sobriété, pour qu'elles s'accordent avec la typographie[1], et tirées en noir. La composition enfin : établie chez M. Lepère en caractères Grasset et



ÉTUDE POUR UNE ILLUSTRATION DE L'« HISTOIRE D'UNE MÈRE » D'ANDERSEN.

Crayon noir.

tirée en trois tons sur les presses à bras du graveur. Ce n'est pas assez dire que d'appeler ces *Histoires et aventures* un livre d'art : c'est aussi un livre d'artistes, et l'on ne trouverait pas beaucoup d'ouvrages de bibliophilie ayant rassemblé une aussi brillante collaboration.

Chose singulière, un aussi précieux ensemble n'a pourtant rien que de

1. On en jugera par la planche que nous donnons p. 105, qui est une des illustrations hors texte pour le conte du *Camarade de voyage*.



JUIVE D'ORAN

Sanguine

plaisant et ne rappelle aucunement ces sortes d'ouvrages de luxe, dont la solennité commande à ce point le respect... et l'ennui, qu'on se hâte de les ranger dans les bibliothèques, sur le rayon des livres qu'on n'ouvre jamais. A feuilleter ce texte chatoyant, — et même trop chatoyant pour mon goût, — parmi lequel jouent la tache des bois admirablement tirés et le trait plus grave des eaux-fortes, on ressent profondément le charme de ces contes tour à tour mélancoliques comme celui de *la Petite sirène*, poignants comme celui de *l'Histoire d'une mère*, humouristiques comme celui du *Papillon*, fantastiques comme celui du *Camarade de voyage*, ou pénétrés d'une poésie rêveuse et attendrie comme ceux de la *Grand'mère* et de *l'Extrémité de la mer*. Plusieurs de ces charmantes histoires de l'écrivain danois n'avaient jamais encore été traduites en français : elles le sont deux fois, dans le beau livre que M. Alexandre Lunois publie bravement lui-même, sans le concours d'aucun éditeur, d'abord par l'interprète du texte qui s'est appliquée à rendre toute la fraîcheur de l'original, sans chercher le raffinement ni l'effet; et ensuite par le dessinateur qui tantôt a serré de près le récit, et tantôt s'est laissé emporter avec le conteur sur les ailes de la fantaisie.

Évidemment, un pareil ouvrage n'est point fait pour ceux qui passent leur temps à déplorer que la bibliophilie ait rompu avec les sages traditions classiques; mais, dès l'instant qu'on admet la formule moderne du livre d'art, illustré, décoré et imprimé avec tout le raffinement et toute la perfection possibles, comment ne pas reconnaître que M. Alexandre Lunois, à l'exemple de M. Auguste Lepère et de M. Eugène Grasset, a réellement produit « son » livre, et que ce livre a toutes les qualités pour prendre rang parmi les raretés de notre époque, en matière de bibliophilie ?

ÉMILE DACIER



J.-C. CHAPLAIN

ET L'ART DE LA MÉDAILLE AU XIXe SIÈCLE[1]

IV



La querelle d'ateliers et de procédés techniques, dans l'exécution des médailles, que nous avons exposée précédemment, ne devait trouver nul écho dans le public : celui-ci, indifférent aux méthodes de travail, n'apprécie que les résultats. Le succès des médaillons de Chapu, entre autres sa médaille du Sacré-Cœur (fig. 18), ses portraits si vivants de A. Gibert, de Nino Garnier, de vingt autres personnages, devaient provoquer la dernière et brillante évolution de la médaille, à laquelle nous avons assisté. Elle ne se réalisa point en un jour. On vit d'abord M. Ponscarme exposer, en 1869, sa médaille de Joseph Naudet (fig. 19), un pur chef-d'œuvre de réalisme, de délicatesse de touche et d'accent spirituel; au point de vue technique, plus de bords à tranche vive, plus de listel au compas, plus de légende en gros caractères Didot : et, en tout ceci, l'habile graveur imite les médaillons de Chapu. L'effet produit est saisissant : l'effigie se détache sur un champ mat, qui la fait valoir et lui donne du relief, loin de l'écraser. Ponscarme donne successivement, d'après les mêmes principes, le médaillon d'Alphonse Lavallée (fig. 20) et quelques autres, dont l'étroite parenté avec le *Mignet* d'Oudiné est si frappante.

1. Troisième et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXVI, p. 435, et t. XXVII, p. 65.

Bien que je n'aie point l'intention de passer en revue les médailleurs des trente dernières années, il est un nom, pourtant, que je ne puis me dispenser de citer à côté de Ponscarme, c'est celui de Degeorge, élève de Chapu, dont la médaille pour l'inauguration de l'église de Montrouge est si étonnante de perspective mystérieuse et si poétiquement excitatrice du sentiment religieux (fig. 21). Et comment n'être pas ému de la majesté douloureuse des figures de la médaille que Degeorge consacra à la mémoire des élèves de l'École des Beaux-Arts morts pour la défense de la patrie en 1870-1871! La France en deuil s'avance dans une attitude noble et attristée, tendant la palme du martyre à un jeune héros étendu à ses pieds, qui, d'une main crispée, serre le drapeau contre sa poitrine (fig. 22). Au revers, le monument d'Henri Regnault, tué à Buzenval.

Enfin, Chaplain s'engage dans le mouvement réformateur avec une telle foi et une telle réussite qu'il en devient le maître et le dirige. A chaque exposition annuelle, il affirme davantage sa vigoureuse personnalité. Chacun loue la sobre harmonie et le rythme de ses compositions d'où la sincérité et l'émotion ne sont jamais absentes. Comme devant un tableau ou une grande œuvre de sculpture, on s'arrête devant ses médailles, dont les vivantes images pénètrent pour ainsi dire dans notre cerveau et provoquent de la part du spectateur une méditation silencieuse et prolongée.

Au point de vue technique, le mérite de Chaplain fut d'avoir regardé en arrière, par delà les générations qui l'avaient précédé, et de chercher à se rattacher aux maîtres de la Renaissance. Au cours du dernier tiers du XIX[e] siècle, des amateurs au goût affiné réunissaient à grands frais des collections de médailles et plaquettes artistiques des XV[e] et XVI[e] siècles. Dans les revues érudites, dans la presse mondaine, des observateurs critiques et judicieux exaltaient ces médailles, leur pureté de dessin, l'habileté de mise en scène, l'aisance naturelle des figures, l'ingéniosité de la symbolique, le lien absolu de toutes les parties, l'harmonie, en un mot la beauté vraie. On mettait en relief les maîtres auxquels on les doit : c'était le commencement d'un engouement justifié qui dure encore. N'était-ce pas, de la part d'un artiste, une idée à la fois simple et géniale de chercher à entrer dans ce mouvement rétrospectif, pour adapter, dans ses compositions, cet art de la Renaissance italienne au goût de notre génération ?

Puisqu'on admirait tant les originaux, et à si juste titre, pourquoi ne

pas les imiter librement et chercher à s'en inspirer? Pourquoi ne pas se mettre à leur école et puiser chez eux l'enseignement de la vie et de la nature? Et voilà que Chaplain s'avisa de franchir la porte du Cabinet des médailles et d'y venir étudier les séries italiennes. Je le vis alors et con-



Fig. 18. — Chapu. — Médaille du Sacré-Cœur.

versai souvent avec lui, tenant en nos mains les œuvres de Pisanello, de Sperandio, de Niccolò Fiorentino, de Matteo dei Pasti et de tous les grands maîtres italiens. Son parti fut pris d'autant plus vite que le mouvement général de l'évolution de la médaille artistique s'accentuait spontanément dans ce sens.

Renoncer à l'emploi des caractères typographiques anguleux et brutaux, qui trahissent un procédé de fabrication industrielle et impersonnelle,

et les remplacer par des lettres de forme plus arrondie, atténuée et discrète, harmonisant l'inscription avec le type, de manière à donner plus d'affinité à tous les éléments de la composition : supprimer le listel et le grènetis tracés au compas ; éviter la tranche à arêtes vives et géométriquement circulaire, pour que notre esprit qui contemple puisse, en quelque sorte, s'il est réellement captivé, attribuer en imagination des proportions sculpturales au plus minuscule des reliefs, sans être arrêté comme par un mur qui se dresse devant lui ou par un précipice ; enfin, remettre en honneur la plaquette oblongue, ovale, rectangulaire, et adapter cette forme libre,



Fig. 19 et 20.
Ponscarme. — Joseph Naudet et Alphonse Lavallée.

capricieuse, aux convenances du sujet : telle fut l'idée nouvelle. Plus de règles, plus de lois autres que celles imposées par le goût individuel et le génie de l'artiste.

Les plus belles des œuvres de Chaplain ont été popularisées par l'image ou par l'édition et nous n'avons point ici à en dresser la nomenclature, ni même à les analyser. Suivant son inspiration du moment, il passe tour à tour, avec une égale aisance et une pareille maîtrise, de la médaille fondue à la médaille frappée. Non pas qu'il ne produise que des chefs-d'œuvre dans l'un et l'autre genre, mais on suit simultanément dans les deux branches le développement de sa personnalité originale et de plus en plus dégagée de toute contrainte.

Parmi les médailles fondues, après celles que nous avons citées en

commençant, on a admiré successivement celle qui représente les bustes des quatre enfants de l'artiste, puis celles d'Eugène Guillaume, de Jean-Paul Laurens, Henriquel-Dupont, Joseph Bertrand (fig. 30), Jules Simon (fig. 23), Meissonier, Élie Delaunay, Hermite (fig. 29), Jules Ferry, Charles Garnier (fig. 25), Labadie-Lagrave, du duc d'Aumale, de Gounod, Berthelot, Gréard, Louis Liard, Gaston Pâris (fig. 24); de Mme Claude, de Mme Raphaël (fig. 26), de la comtesse de Vogüé, de Mme Bartet, de la princesse Bibesco, et trente autres portraits d'une distinction, d'une vérité de physionomie, d'une intensité de vie, qu'aucun autre artiste contemporain, sauf M. Roty, n'a su atteindre.



Fig. 21. — Degeorge.
Médaille de Saint-Pierre de Montrouge.

Un des plus beaux revers de Chaplain est celui qui commémore l'élection de Casimir-Périer à la présidence de la République, après la mort tragique de Carnot : il représente une femme en deuil, personnification de l'Assemblée nationale, qui dépose dans l'urne son bulletin de vote (fig. 27). Cette allégorie est un modèle de clarté et de synthèse, où se trouvent à la fois condensés la douleur de la République et l'espoir que met la France dans la nouvelle élection. C'est, en revanche, une composition charmante de simplicité réaliste que le ménage d'ouvrier qui forme le revers de la médaille exécutée à la même époque pour la Société française des habitations à bon marché (fig. 28).

Il en est vingt autres dans tous les genres, que distinguent le naturel, l'équilibre des figures, la pensée forte et pénétrante. Toutefois, pourquoi ne le dirai-je point? si je préfère, en général, Chaplain comme portraitiste, je suis séduit davantage par la grâce touchante et la poésie délicate, et si puissamment suggestive des revers de M. Roty.

V

On se souvient qu'à l'occasion de l'Exposition universelle de 1889, la Section rétrospective avait eu l'heureuse inspiration de présenter l'évolution de l'art moderne dans toutes ses branches durant le siècle écoulé. Le succès retentissant de cette Exposition centennale est encore dans toutes les mémoires, et l'intérêt tout particulier des transformations de l'art de la médaille fut la frappante manifestation de deux faits qu'on soupçonnait sans doute auparavant, mais qu'on n'osait croire aussi absolus, aussi palpables : à savoir, la renaissance toute récente de cet art et la supériorité qu'il venait de conquérir en France par rapport à ce qui se produisait dans ce genre à l'étranger.



Fig. 22. — Degeorge.
Médaille des élèves de l'École des Beaux-Arts morts en 1870-1871.

Les efforts de nos artistes n'avaient pas été superflus : ils trouvaient enfin la consécration solennelle qui était due à leur talent. A dater de ce jour, le public cessa de se montrer indifférent à l'art de la médaille, et ce ne fut pas le moindre des résultats heureux de l'Exposition universelle de 1889. M. Roger Marx a su, dès ce moment, dénoncer avec éclat ce grand mouvement artistique dont Paris fut et demeure encore le foyer[1].

Ce triomphe de la médaille française moderne fit surgir, à la fois, des amateurs et des artistes, aussi bien en France qu'à l'étranger. Mais, de

1. Roger Marx, *les Médailleurs français depuis 1789*. Gr. in-8°.

plus en plus, la médaille frappée céda le pas à la médaille fondue, parce que, nous l'avons déjà indiqué, la fabrication technique de cette dernière ne nécessite pas l'apprentissage difficile de la gravure sur métal et que tout modeleur put essayer d'être médailleur. Voici donc comment procède l'artiste, au point de vue technique : il commence par modeler en cire, d'après nature, une maquette qui est quatre ou cinq fois plus grande que la médaille à exécuter ; c'est le procédé qu'emploie tout statuaire ou sculpteur qui veut exécuter un bas-relief. Mais il a à prendre des précautions parti-



Fig. 23.
J.-C. Chaplain. — Médaille de Jules Simon.

culières, en vue du but qu'il poursuit. En effet, le sculpteur, lui, sait que le résultat définitif de son travail, une fois reporté sur le marbre, aura les mêmes dimensions que son ébauche : il se rend un compte exact de l'effet que produira son œuvre. Le modeleur pour médaille, au contraire, exécutant une maquette quatre ou cinq fois plus grande que ne sera l'œuvre définitive en bronze, doit travailler avec la préoccupation de l'effet que produira la réduction : ni trop, ni trop peu de détails dans les draperies, les accessoires des figures, les attributs des personnages ; éviter d'encombrer le champ d'emblèmes qui font bien sur le modèle agrandi, mais surchargeraient le flan plus restreint de la médaille : les reliefs doivent être accentués dans la proportion voulue, les contours des figures ni trop précis, ni trop flous. C'est là que la longue pratique, le goût et l'expérience d'un

Chaplain ou d'un Roty entrent en scène et affirment leur supériorité.

La maquette terminée, l'artiste la porte chez le technicien pour la faire réduire mécaniquement.

Jadis, le coin gravé ou le moule en creux, préparés pour la frappe ou la fonte, étaient réduits par l'artiste lui-même, d'après la maquette agrandie, aux proportions adéquates à celles que devait avoir la médaille : il prenait ses mesures proportionnelles, à l'œil, au millimètre, au compas, et travaillait à ce creux avec les instruments les plus propres à le rendre parfait. Aujourd'hui, il n'en est plus ainsi, et tout artiste trouverait ce procédé long, puéril, dangereux. Il lui paraît plus expéditif et plus sûr de se faire remplacer par une machine, le *tour à réduire*, qui opère des réductions mathématiques, et dont certains spécialistes, comme M. P. Tasset, ont perfectionné le mécanisme en ces derniers temps. C'est M. Tasset, je crois, qui, avec sa machine, dont la manipulation nécessite, malgré tout, une grande habileté pratique, a réduit la plupart des maquettes de Chaplain.

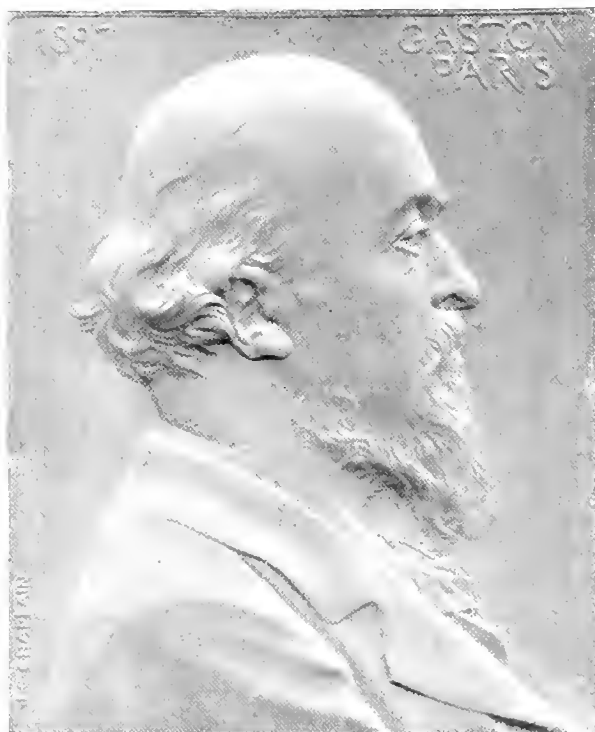


Fig. 24.
J.-C. Chaplain. — Gaston Paris.

Pour couler le métal dans un moule en creux ainsi préparé, il n'y a guère de difficulté autre que celle du tour de main, de la longue pratique ou de certains *trucs* d'ateliers qui rendent la fonte plus ferme ou plus douce, plus poreuse ou plus serrée. Mais en ce qui concerne la frappe au

25



26



27



28





29



30

J.-C. CHAPLAIN. — MÉDAILLES.

25. Ch. Garnier. — 26. Mme Raphaël. — 27. Élection de Casimir Perier (revers). — 28. Habitations à bon marché (revers).
29. Ch. Hermite. — 30. Joseph Bertrand.

balancier d'une médaille ou d'une monnaie, c'est une autre affaire, car il faut toujours arriver à graver en creux un coin d'acier : la difficulté technique est réelle, surtout lorsqu'il s'agit de médailles de grand module comme celle que Chaplain grava pour le Conservatoire de musique et dont il jugea opportun de retoucher les coins quelques années plus tard (fig. 31). Ces procédés de la frappe de la monnaie ou des médailles ont été exposés en détail ici-même par M. Laffillée, et nous n'avons point à y revenir [1].

Lorsque la loi du 28 décembre 1898, conséquence de la convention monétaire du 28 octobre précédent, ordonna la démonétisation d'une partie de nos pièces de 5 francs en argent, on dut songer à frapper de nouvelles espèces pour les remplacer, et la question fut agitée de savoir si les pièces nouvelles seraient aux anciens types ou si l'on créerait des types nouveaux. On se décida pour cette seconde solution, désirée par ceux qui pensaient qu'on devait profiter de l'occasion pour donner à nos monnaies un caractère plus artistique.



Fig. 31 — J.-C. Chaplain. Médaille du Conservatoire de Musique.

Pour la gravure des coins nouveaux, le gouvernement avait le choix entre deux systèmes : l'ouverture d'un concours entre tous les graveurs en médailles, procédé qui nous valut les pièces d'Augustin Dupré en 1791, et celles d'Oudiné et Merley en 1848 ; ou bien, la désignation d'office de graveurs choisis par le ministre. C'est à ce dernier parti qu'on eut recours en 1898, et c'est ainsi que furent désignés Chaplain pour la monnaie d'or, O. Roty pour l'argent et Daniel Dupuis pour le bronze. Je n'hésite pas à dire qu'il eût été préférable de procéder par voie de concours. On a prétendu que nos plus éminents artistes eussent dédaigné de se soumettre à cette épreuve et qu'ainsi nos monnaies eussent été exécutées

1. Voir la *Revue* (10 juillet 1898), t. IV, p. 33.

par des graveurs de second ordre. Je me refuse à croire à une pareille pusillanimité orgueilleuse de la part d'éminents maîtres tels que Chaplain, Roty, Daniel Dupuis. Est-ce que des maîtres comme Duvivier, Augustin Dupré, Oudiné, Droz, Tiolier et bien d'autres, ont reculé devant l'épreuve du concours?

Je me garderai de porter un jugement sur les nouvelles monnaies, que toutes les voix de la Renommée ont exaltées à outrance. Remarquons seulement que le concours nous eût probablement inspiré la bonne pensée de placer au revers du beau type de la Semeuse, autre chose qu'une branche de laurier posée de biais. Une nation, glorieuse comme la nôtre et d'un passé si lointain, doit posséder dans l'arsenal de ses souvenirs historiques et de ses emblèmes traditionnels quelque chose de moins pauvre pour parer sa monnaie. Le concours nous eût peut-être aussi fourni l'occasion de rejeter au moins le revers de Daniel Dupuis pour notre sou, si déplorable de confusion. Quel contraste avec le *Saint Georges* ou la *Britannia* des monnaies anglaises!

Même sur la pièce d'or de Chaplain, le coq, qui n'a rien d'héraldique, mais qui pose en fier oiseau de basse-cour, aurait pu être discuté. Sous cette réserve, il faut reconnaître que cette pièce d'or, qui révèle les qualités de graveur que Chaplain possédait au suprême degré, est une belle monnaie, l'une des plus belles du siècle, claire dans ses types et ses légendes, pratique, facile à manipuler, en même temps que véritablement artistique. Souhaitons-lui de durer longtemps et de populariser jusque dans un lointain avenir le nom du grand artiste.

L'art de Jules Chaplain, si pur, si noble, si sincère, et d'un accent si personnel, constitue une part du patrimoine de gloire de la France contemporaine.

E. BABELON



LA FONDERIE DES VISCHER A NUREMBERG

(1453-1549)[1]



FIG. 1. — P. VISCHER. — ENCRIER.
Collection Fortnum.

Il est visible que les emprunts faits par Vischer à l'art italien, en ce qui concerne le décor un peu surabondant du tombeau de saint Sebald, ont été utilisés par lui sans avoir été véritablement recréés par sa fantaisie. Son tempérament propre est comme étouffé sous le poids d'une trop riche matière ornementale ; son talent s'est borné à lui assigner telle ou telle place dans le plan d'ensemble de l'œuvre. Tout un monde de formes humaines ou animales, suggérées par la fable, la légende ou la nature, génies, dieux marins, dauphins, tritons, néréides, sirènes, centaures, combinées avec des statues de héros antiques, avec la personnification des Vertus, constituent le plus extraordinaire amalgame qu'il soit possible de rêver. On n'a pas, malgré tout, l'impression de lourdeur et de surcharge, tant il y a d'harmonie et d'équilibre dans l'ordonnance de toutes ces figures. Vischer avait compris à merveille que la qualité essentielle de l'art dont il s'inspirait réside dans la

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXVII, p. 21.

mesure, la subordination du détail à l'ensemble. La sculpture allemande avait besoin de ces fortes leçons.



PETER VISCHER.
FIG. 2. — SAINT THADDÉE.
Statue du tombeau de saint Sebald. Nuremberg, église Saint-Sebald.

Dans les quatre reliefs qui ornent le socle de la châsse, Vischer a évoqué, avec une admirable souplesse et une éloquente concision, des épisodes divers de la vie du saint dont la statue se dresse en avant du monument. En arrière, le maître fondeur s'est représenté lui-même, en costume de travail, ses outils à la main, « tel qu'il était et tel qu'il travaillait chaque jour », comme en témoigne Neudœrffer dans sa chronique[1]. Si l'on veut comprendre toute l'importance de l'œuvre de Vischer dans la sculpture allemande du XVIe siècle, que l'on compare un instant le style de ces reliefs du tombeau de saint Sebald (pl. p. 125) avec ceux du tombeau de la famille Schreyer, d'Adam Krafft (1492)[2], et avec les bas-reliefs du chœur, exécutés par Veit Stoss en 1499. Les trois œuvres sont dans la même église, et le contraste qu'elles présentent est frap-

1. Ce détail du tombeau a été donné dans notre précédent article, p. 23.
2. Voir dans le *Peter Vischer* de M. Réau (collection des Maîtres de l'art), la planche VI, p. 49.

pant. Une composition sévère et qui paraîtrait presque vide, par opposition avec la surchage des autres, une sûreté de métier permettant d'éviter les gestes exagérés et les contorsions inutiles; au lieu du débridement d'un naturalisme intempérant, une sorte d'idéalisme, n'excluant pas la préoccupation de demeurer près de la nature, mais sachant conférer aux attitudes un sens d'éternité, une puissance de symbole, telle est l'impression que donne l'œuvre de Vischer. Sans doute, il y a encore quelque froideur, un manque d'abandon dans ce nouveau style. Il ne fait pas oublier le langage incorrect, mais coloré, des vieux imagiers, et l'on est en droit de se demander si l'influence de l'art italien ne doit pas nécessairement faire perdre à l'art allemand ce qui constitue le meilleur de sa tradition nationale. L'exemple de Dürer est là pour prouver qu'il n'en est rien. Il semble, du reste, que Vischer



FIG. 3. — PETER VISCHER. — SAINT ANDRÉ.
Statue du tombeau de saint Sebald. Nuremberg, église Saint Sebald.

lui aussi, consciemment ou non, ait désiré un rajeunissement de l'art du moyen âge, qui ne fût pas une abdication de ses qualités essentielles.

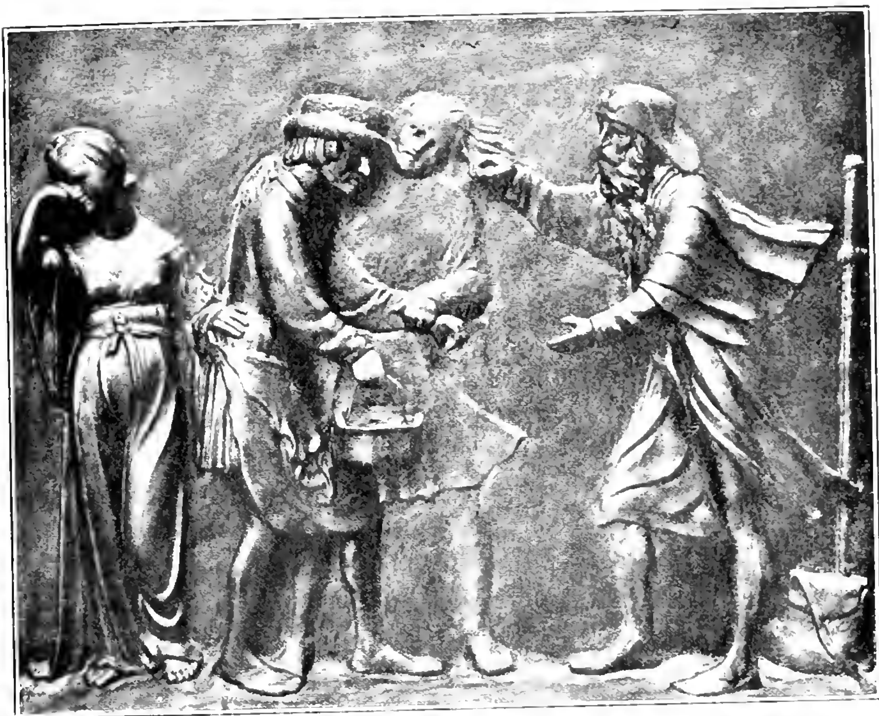
Je ne sais pas d'œuvre qui, dans la sculpture allemande du XVIe siècle, donne l'impression d'une plus heureuse fusion du génie latin et du génie germanique que les apôtres du tombeau de saint Sebald. Si, à la rigueur, on peut estimer que Pierre et Simon ont trop l'air de philosophes antiques, et que Pierre est trop directement inspiré de la statue qui décore la façade de la Chartreuse de Pavie, si l'on juge un peu déclamatoire le geste de l'apôtre Paul, où trouver, par contre, sinon chez les apôtres de Dürer, deux figures exprimant avec plus d'intensité la vie intérieure qui les consume, que celles de Thaddée et d'André (fig. 2 et 3) ? Et quel progrès réalisé dans la connaissance du corps humain, depuis les apôtres d'Hermann Vischer l'ancien, aux formes trapues, ramassées, aux têtes trop volumineuses, et même depuis les apôtres du tombeau de l'archevêque Ernst, dont les draperies pesantes ne s'adaptent encore que fort mal aux attitudes des corps ! Certains critiques attribuent à Peter Vischer le jeune la statue de l'apôtre Pierre [1]. Une chronique de l'époque revendique pour Hermann celle de Barthélemy. Mais il paraît bien improbable que des œuvres, traduisant, avec autant de puissance que les statues de Thaddée et d'André, la profondeur de la foi et le repliement de la pensée sur elle-même, soient l'œuvre des jeunes fils du vieux maître fondeur. L'on est surpris de ce que, même des auteurs aussi sympathiques à Peter Vischer que M. Berthold Daun, n'aient pas senti la distance qui sépare un art de cette qualité de l'art purement formel des Lombardi ou des Sansovino, dont on s'est trop complu à rapprocher celui de Vischer [2].

En même temps qu'il travaillait à la châsse de saint Sebald, nous savons que Vischer terminait, vers 1513, deux statues pour le tombeau de l'empereur Maximilien, à Innsbruck. On a ignoré pendant longtemps quelles étaient ces statues. Les recherches de MM. Lübke et von Schönherr ont établi qu'il s'agissait évidemment de celles des rois Arthur et Théodoric. Il serait trop long d'énumérer ici toutes les probabilités conduisant à cette attribution [3]. Toujours est-il que ces deux œuvres ont une importance capitale.

1. Cf. P. Seeger, ouvr. cité, p. 104.

2. Cf. également Weizsæcker, *Peter Vischer Vater und Sohn* (*Repertorium*, 1900, t. XXIII, p. 307).

3. Voir l'étude si remarquable de M. von Schönherr, *Geschichte des Grabmals kaisers Maximi-*



A



B

PETER VISCHER.

DEUX BAS-RELIEFS DU TOMBEAU DE SAINT SEBALD (1507-1509).

A. Saint Sébald guérissant un aveugle. — B. Saint Sébald se chauffant à un feu de glaçons.

Elles sont parmi les rares statues non drapées, provenant de la fonderie Vischer, et elles constituent l'aboutissement magnifique d'une série qui commence au saint Maurice du tombeau de Magdebourg, en passant par les figures des comtes Hermann d'Henneberg et Eitel de Hohenzollern. La comparaison entre ces œuvres, d'époque bien différente, révèle un progrès continu. Avec le roi Arthur (fig. 4), la sculpture allemande atteint enfin au grand style monumental. Une main à l'épée, l'autre soutenant son bouclier, dans une attitude qui traduit la force sûre d'elle-même, le roi nous apparaît comme le type idéal du chevalier, que l'art du moyen âge tout entier avait été impuissant à réaliser. C'est également une des premières statues cessant d'être conçue pour être adossée à une muraille ou à un pilier, et se profilant dans l'espace avec une aussi parfaite aisance [1].

Quelques travaux appartiennent encore à la même époque, une des plus fécondes dans la production des Vischer. Le plus important devait être certainement la grille monumentale commandée, en 1513, par les Fugger pour leur chapelle d'Augsbourg. L'œuvre dont nous ne pouvons juger que d'après des dessins témoigne éloquemment de l'adhésion pleine et entière de Vischer aux principes décoratifs de la Renaissance. Après mille vicissitudes, elle fut transportée à Lyon, au début du XIX[e] siècle. Depuis lors, on ignore ce qu'elle est devenue.

M. Berthold Daun a récemment voulu revendiquer pour Vischer le tombeau du margrave Frédéric de Bade, et l'épitaphe pour la margrave Ottilie, tous les deux dans l'église paroissiale de Bade, et datant de 1517 ou 1518 [2]. L'analyse des œuvres, — surtout de la dernière, — laisse subsister des doutes. Quoi qu'il en soit de la question d'authenticité, il est à noter que le monument du margrave Frédéric présente cette disposition si fréquente dans la sculpture française, depuis le tombeau du cardinal Lagrange, de la sépulture à deux étages avec double effigie : celle du défunt, représenté étendu sur son lit de mort ; en dessous, le « transi », squelette complètement décharné, qui matérialise l'idée du néant.

lian in der Hofkirche zu Innsbruck (*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhœchsten Kaiserhauses*. Vienne, 1890, t. XI, p. 140-269), et Lubke, *Altes und Neues, Studien und Kritiken*. Breslau, sans date, p. 30 et suiv.

1. Comparer le *Saint Georges* de Hans Multscher, à peu près de la même époque que celui de Donatello. Il a une gaucherie de mannequin. Seule, la tête a quelque intérêt.

2. B. Daun, *Peter Vischer und A. Krafft*, p. 49.

Nous ne dirons qu'un mot de la belle *Madone de Nuremberg* (fig. 5). On l'attribue couramment à Vischer, depuis quelques années, après l'avoir considérée pendant longtemps comme une œuvre de Stoss ou de Krafft, ce qui ne résiste pas un instant à l'examen. On a cherché également à la rapprocher de certaines sculptures issues vraisemblablement de l'atelier Wohlgemuth, parmi lesquelles le groupe de la *Pietà* de l'église Saint-Jacques, à Nuremberg. Bien que les arguments invoqués en faveur de Vischer soient de beaucoup les plus forts, ils n'entraînent pas la conviction. Les proportions du corps, les plis de la draperie, l'insignifiance de l'expression, l'afféterie du geste des mains jointes, tout cela nous interdit de désigner Vischer comme l'auteur d'une œuvre aussi mièvre. Du reste, à quelle époque de sa vie correspondrait-elle ? Sans aucun doute, ce ne peut être une œuvre de jeunesse. Celui qui modelait en 1508 la figure d'Elisabeth de Brandebourg, avec un souci de réalisme très caractérisé, est bien loin des intentions du maître de la *Madone*. Et, après avoir achevé le tombeau de saint Sebald, jamais Vischer n'eût construit un corps aussi maladroitement proportionné. Ses apôtres ont exactement les mesures classiques, sept longueurs et demie de figure. M. Daun fait observer cependant que l'apôtre Jean, — c'est le seul, — est bien près d'atteindre les mêmes proportions que la Madone (9 longueurs de tête[1]). La figure est, en effet, contenue plus de huit fois dans la hauteur totale. Mais cela tient surtout à la dimension exagérée du cou par rapport au volume de la tête. Le reste du corps est parfaitement construit et de proportions très normales. Il est possible que la *Madone de Nuremberg* soit l'œuvre d'un des fils Vischer, mais duquel ? Le problème, selon nous, est encore posé, et nous ne pouvions qu'indiquer combien il est complexe et difficile à résoudre. Il n'entre pas dans le cadre de cette étude de l'examiner plus à fond[2].

Après 1523, l'activité de la fonderie Vischer, si considérable pendant une vingtaine d'années, se ralentit soudain. Le vieux Vischer a 63 ans et des deuils cruels l'ont frappé. Son fils Hermann est mort en 1516, sa troi-

1. Voir aussi Seeger, ouvr. cité, p. 133.

2. Consulter l'article très mesuré de M. Gustav von Bezold, *Der Meister der Nurnberger Madonna*, qui n'ose aboutir à une conclusion (*Anzeiger des germ. Museums*, 1896, n° 1, suppl., p. 32). M. Seeger (ouvr. cité, p. 134-140) penche naturellement pour Peter Vischer le jeune.



FIG. 1.

PETER VISCHER. — LE ROI ARTHUR (1513).

Statue pour le tombeau de Maximilien (Innsbrück, église des Théatins).

sième femme, Margarethe, en 1522. Ses deux autres fils, Peter et Hans, le secondent de plus en plus. Le premier des deux, le mieux doué incontestablement, est atteint brusquement par la mort en 1528. Le vieux maître, un an après, s'éteignait lui aussi, et il eût pu faire graver sur sa tombe l'épitaphe inscrite sur le monument du margrave Frédéric : *Mortem cum vita mutare plerosque vidi, secutus eosdem, ecce jaceo.*

Il est impossible, et plus que jamais, de savoir ce qu'il convient de lui attribuer et ce qui revient à ses fils dans les œuvres de ses dernières années : l'épitaphe de Marguerite Tucher à la cathédrale de Ratisbonne [1], le tombeau de Gotthard Wingerinck, à l'église Notre-Dame de Lubeck, celui du cardinal Albrecht de Mayence à l'église paroissiale d'Aschaffenbourg, et celui d'Anton Kress, à l'église Saint-Laurent de Nuremberg. Ces deux dernières œuvres, dues, plus probablement encore que les autres, à Peter Vischer le jeune [2], marquent de la manière la plus nette, avec le tombeau de Frédéric le Sage, dans l'église du château de Wittenberg, le terme de l'évolution qui se dessine à travers tout l'œuvre des Vischer.

Le relief qui orne la tombe de Marguerite Tucher représente la rencontre de Jésus avec la femme chananéenne [3]. Au fond, se profile une sorte de temple à colonnades, surmonté d'une coupole. La composition, le style des draperies, les gestes des personnages, tout révèle une étude approfondie de la plastique italienne de l'époque romaine. La tombe de Gotthard Wingerinck peut-être considérée comme une véritable grammaire du style décoratif de la Renaissance, et le monument du cardinal Albrecht de Mayence témoigne aussi bien par la figure que par l'ornementation, de tous les progrès réalisés depuis les plaques tombales de Jean IV ou de Henri III, œuvres de début et dans une donnée générale à peu près identique. S'il est vrai que ce dernier monument, qui se trouve dans l'église votive d'Aschaffenbourg, fut présenté par Peter Vischer le jeune comme œuvre de maîtrise, on n'est qu'à moitié surpris de ce que la corporation des fondeurs de bronze, conservatrice des vieilles traditions, ennemie par

1. M. Bergau, s'appuyant sur des travaux de Döbner, puis M. Seeger après lui, attribuent formellement cette épitaphe au jeune Peter. M. H. Weizsäcker est d'avis absolument contraire. Cf. *Repertorium*, 1900, t. XXIII, p. 301-302.

2. Contre cet avis, Weizsäcker, *Repertorium*, 1900, t. XXIII, p. 299.

3. Voir B. Daun, *Was stellt das Vischersche Tucher Epitaph ? Repertorium*, 1898, t. XXI, p. 198 et suiv..

principe de toute nouveauté, l'ait refusé, comme elle refusa plus énergiquement encore l'épitaphe de Frédéric le Sage, qu'il nous reste à examiner.

Ce qui fait la valeur particulière de ce tombeau (fig. 6), c'est qu'il présente autre chose que des qualités de technique et de matière, des beautés purement formelles. L'artiste a su traduire plus que la physionomie extérieure du grand prince de Saxe : il a su nous rappeler, avec une grande puissance de style, quel fut le caractère de ce type parfait de Mécène éclairé et libéral qui, des premiers, découvrit et encouragea le talent



FIG. 5. — LA « BELLE MADONE ».
Nuremberg, Musée germanique.

de Dürer, distingua la valeur de Vischer, protégea Luther à la fois contre l'autorité impériale et contre celle du légat du pape, et donna tant de preuves de la force de ses convictions et de la noblesse de son caractère. Cette figure grave, méditative, pleine de dignité, est bien celle d'un héros des temps modernes. A la place de l'armure d'autrefois, le prince est revêtu de la longue robe à plis, mais ses deux mains tiennent fermement, en un geste de défense où il n'y a ni menace, ni forfanterie, la grande épée à deux tranchants : symbole d'une mâle énergie, évoquant à merveille le souci de la défense des nobles causes, qui anima toujours celui que l'histoire a dénommé « le Sage ».

On connaît le portrait gravé de 1524, que Dürer nous a laissé du même personnage avec l'inscription : *Ille Dei verbo magna pietate favebat, perpetua dignus posteritate coli.* Sans doute, il possède une extraordinaire puissance de vie, et il est incontestable que l'œuvre de Vischer ne saurait lutter avec lui pour l'intensité qui s'exprime dans le regard et dans chacun des traits du visage. Mais si l'effigie de Dürer est supérieure à celle de Vischer pour évoquer l'homme, ce bon géant lourd et trapu, seul le monument nous donne l'image du rôle historique joué par le prince. Chacun des deux artistes est resté ainsi dans les justes limites que comportait leur art si différent : celui du graveur, tout d'analyse, scrutant la forme dans ses moindres détails, et celui du sculpteur, plus synthétique, visant à la simplification des plans et atteignant ainsi au grand style, par une juste entente des sacrifices nécessaires.

L'étude des petits bronzes et des plaquettes, dus à Peter Vischer, mérite encore de nous arrêter un instant [1]. On en connaît quelques rares spécimens, parmi lesquels les plus beaux sont, sans conteste, les deux encriers de la collection Fortnum et de l'Ashmolean Museum d'Oxford, portant l'un et l'autre la devise chère aux Vischer : *Vitam non mortem recogita*, qu'ils illustrent différemment. Ici, une femme nue évoque la Vie dans la plénitude de sa beauté, foulant aux pieds la Mort, représentée par un crâne. Là, une autre femme, également nue, traduit au contraire, par ses regards dirigés vers le ciel et le geste de son bras levé, l'idée de l'immortalité, dédaigneuse de la Mort dont elle triomphe, elle aussi [2]. Non moins

1. Consulter, Bode, *Kleinbronzen der Sœhne des œlteren Peter Vischer* (*Jahrbuch der Kœniglichen preussischen Kunstsammlungen*, 1908).

2. Date probable 1525. Cf. Seeger, ouvrage cité, p. 64.

célèbres et non moins belles sont les deux plaquettes d'Orphée et d'Eurydice, dont un exemplaire se trouve dans la collection Gustave Dreyfus, le second au Musée de Berlin. Orphée, sur le point de quitter les Enfers, suivi par Eurydice, n'a pas la force de résister à la défense qui lui a été faite de ne pas regarder celle qu'il vient d'arracher au royaume des ombres avant qu'elle n'en ait dépassé les limites. Les deux plaquettes représentent Orphée au moment même où il se retourne vers celle qu'il aime. L'exemplaire du Musée de Berlin (fig. 8), certainement postérieur, est d'une facture plus souple, mais aussi plus



PETER VISCHER LE JEUNE.
FIG. 6. — ÉPITAPHE DE FRÉDÉRIC LE SAGE (1527).
Wittemberg, église du château.

mièvre. Il développe surtout, non sans quelque préciosité, le thème de la douleur d'Eurydice, s'étonnant de ce qu'Orphée n'ait pour elle aucun regard. A ses larmes, à son appel, Orphée tourne un instant la tête, tout en continuant à avancer, et son attitude n'est pas exempte de gaucherie. Dans la plaquette de Paris (fig. 7), Orphée, brusquement, s'est arrêté. Le poids de son corps porte sur la jambe droite, tandis que la jambe gauche esquisse encore un dernier pas en avant. Il est tout entier à la contemplation d'Eurydice, offrant à ses yeux le charme de sa beauté épanouie, au seuil même des Enfers, qu'elle ne franchira pas, et c'est à peine si, d'un geste las de son archet, il songe encore à tirer de son violon de nouveaux accords. Le mythe d'Orphée, interprété ainsi, prend vraiment une signification profonde et émouvante.

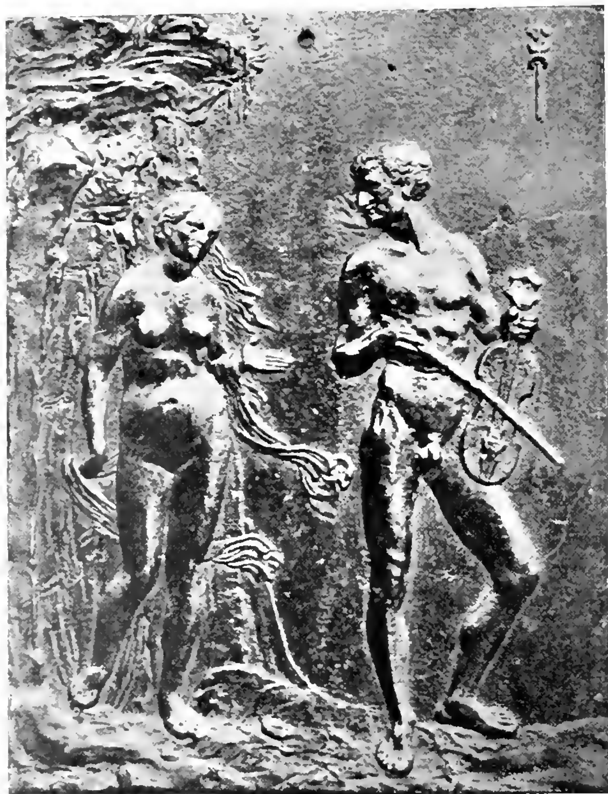


Fig. 7.
Peter Vischer. — Orphée et Eurydice.
Plaquette. Collection Gustave Dreyfus.

Eurydice semble être la personnification même de l'idéal que l'artiste s'est efforcé de réaliser et d'appeler à la vie. Déjà il l'entrevoit, projeté hors des profondeurs confuses de ses rêves, mais dès qu'il apparaît radieux, à la lumière du jour, il s'évanouit et retombe dans l'ombre et le néant... Sans vouloir, d'ailleurs, discuter davantage des mérites divers des deux œuvres ou du sens que l'on peut attribuer à la légende d'Orphée, ce qu'il



Fig. 8.

Peter Vischer le jeune. — Orphée et Eurydice.

Plaquette. Berlin, musée Empereur Frédéric.

importe de constater surtout, c'est l'intention qu'a eue Vischer de représenter ici, comme dans les deux écritoires mentionnées plus haut, d'harmonieuses et souples académies, d'étudier l'équilibre des formes humaines dans l'immobilité ou dans le mouvement. Il aborde par là le problème le plus difficile de la sculpture, et il le résout avec une admirable aisance. On a peine à se rappeler que l'artiste capable de signer pareilles œuvres est le contemporain de Tilmann Riemenschneider, l'auteur des statues si gauches encore et si primitives d'Adam et d'Ève, exécutées vers 1494, pour la chapelle de la Vierge, à Wurzbourg [1].

Le style des plaquettes de Vischer est en rapport étroit avec celui que nous révélaient déjà les motifs du socle de la châsse de Saint-Sebald. L'Eurydice de la plaquette du musée de Berlin est la pleureuse qui figure sur le relief représentant saint Sebald guérissant un aveugle (pl. p. 125). C'est le même geste, la même attitude, transposée en quelque sorte de gauche à droite, en ce qui concerne le mouvement du bras et l'inclinaison de la tête. L'expression de leur douleur est absolument identique.

Mais dans les hauts-reliefs du monument de saint Sebald, toutes les figures sont drapées. Déjà, il est vrai, la silhouette des corps n'est plus dissimulée comme nous le constations à propos des apôtres de Magdebourg. Elle est au contraire nettement accusée, soulignée, transparente, comme sous des voiles légers, tout prêts à tomber. C'est Eurydice qui accomplit enfin, la première et sans nul effort, le geste attendu, libérateur et symbolique. En laissant glisser de ses épaules la mince écharpe qu'elle tient en mains, elle marque en même temps définitivement le triomphe du nu dans la plastique allemande [2].

Les œuvres postérieures à 1529, dues à Hans Vischer [3], ne présentent qu'un intérêt secondaire. Le tombeau d'Hector Pœmers, dans l'église Saint-Laurent, copie lourde et surchargée du monument d'Anton Kress, édifié une vingtaine d'années plus tôt dans la même église, le tombeau du prince électeur Jean le Constant, au château de Wittenberg, inspiré direc-

1. Voir, dans la *Revue*, la statue d'Ève reproduite dans l'article de M. Béau (n° de septembre 1909, p. 163).

2. Seeger date de 1508 environ la première des plaquettes traitant le thème d'Orphée et d'Eurydice. La seconde, celle du musée de Berlin, aurait été exécutée après l'achèvement des travaux de Saint-Sebald. Cf. *op. cit.*, p. 72.

3. Consulter surtout, sur Hans Vischer, Bergau, *op. cit.*, p. 49 à 61.



Fig. 9.

Hans Vischer. — Fontaine d'Apollon.

Nuremberg, Hôtel-de-Ville.

tement par l'épitaphe de Frédéric le Sage, prouvent également la pauvreté de la technique et le manque de goût de celui qui désormais dirige seul la fonderie glorieuse des Vischer. La double tombe de Jean Cicéron et de Joachim Ier de Brandebourg, qui se trouve aujourd'hui à la cathédrale de Berlin, après avoir été placée longtemps à l'église conventuelle de Lehnin, a quelque grandeur, mais nous savons que Peter Vischer l'ancien en avait donné deux esquisses avant sa mort. La jolie fontaine d'Apollon tireur d'arc (fig. 9), placée dans la cour de l'hôtel de ville de Nuremberg, a le défaut d'être une traduction trop évidente de la gravure de Jacopo de' Barbari, *Apollon et Diane*. Elle prouve néanmoins une souplesse de métier estimable, qui ne trouvera malheureusement pas à s'employer en des créations vraiment originales et personnelles. Bien avant même que Hans Vischer se fût décidé à quitter définitivement sa ville natale, en 1459, on constate que l'école de sculpture de Nuremberg est en pleine décadence. Les petits travaux remplacent désormais les grandes œuvres monumentales; c'est le règne des plaquettes et des médailles; à l'esprit de libre recherche, à l'effort imposant accompli par les Vischer pour rénover leur art par l'étude des maîtres de la Renaissance et celle de la nature, se substitue l'esprit de pastiche d'une série d'arrangeurs plus ou moins ingénieux dans leur interprétation des thèmes fournis par l'art italien.

Deux seuls noms font exception : celui de Peter Flotner, contemporain des Vischer, artiste inventif et personnel, à la fois architecte, sculpteur, médailleur, dont le talent souple et élégant s'exprime dans les œuvres les plus variées, et celui de Pankraz Labenwolf, qui, avec sa célèbre fontaine de *l'Homme aux oies*, rappelle la saveur et l'humour des imagiers du moyen âge, dont il n'a plus les incorrections de langage.

Mais le premier Allemand qui réalisera pleinement dans l'art la fusion harmonieuse entre le génie germanique et le génie latin vers laquelle Dürer et Vischer s'étaient tous deux efforcés loyalement, ne sera ni peintre ni sculpteur, ce sera, deux siècles et demi plus tard, le plus grand poete de l'Allemagne : Gœthe.

Gaston VARENNE

L'EXPOSITION NATIONALE DE MAITRES ANCIENS

A LONDRES[1]



CE n'est pas un des moindres attraits de la National Loan Exhibition de pouvoir présenter, sur deux œuvres authentiques, le nom, illustre entre tous, de Raphaël. Ces deux peintures, d'assez petites dimensions, appartiennent, l'une et l'autre, à la période florentine du Sanzio, et sont toutes parfumées de cette fleur de jeunesse et d'ingénuité, qui rend si attachantes les productions de cette époque de la carrière du maître. Ce sont les deux *Madones Cowper*, du nom de la famille qui les possède et les conserve d'ordinaire dans la résidence de Panshanger, *la Petite Madone Cowper*, peinte en 1505, et *la Grande Madone Cowper*, signée et datée de 1508, appelée aussi *Madone Nicolini*.

Toutes deux figuraient aux Trésors d'art, à Manchester, en 1857, et furent décrites alors, en termes excellents, par Thoré-Burger. Elles ont été étudiées par tous les historiens de Raphaël et sont rangées par la critique la plus moderne, comme par la tradition, parmi les œuvres indiscutables du maître.

Elles offrent, l'une et l'autre, avec une disposition assez analogue, un même charme profond, fait de douceur et de tendresse, et l'on ne sait à laquelle donner la préférence. Dans *la Petite Madone Cowper*, les personnages sont vus de face, et le *bambino*, qui tient sa mère par le cou, est assis tout simplement dans la main de la Vierge ; dans *la Grande Madone Cowper*, la Vierge, tournée presque de profil, abaisse ses yeux aux longs cils vers l'Enfant, assis sur ses genoux, qui glisse une main dans le sein de sa

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXVII, p. 53.

mère, en tournant vers le spectateur une tête rieuse. Peut-être y a-t-il plus de correction, au sens académique, dans la Madone de 1508, mais justement, par ses imperfections mêmes, l'autre plaira peut-être davantage. Quoi qu'il en soit, ce sont des œuvres exquises, en même temps que de purs chefs-d'œuvre, qui feraient l'orgueil des plus grands musées.

S'il n'y a pas de doute sur l'attribution à Raphaël des deux *Madones Cowper*, on n'en saurait dire autant au sujet du double *Portrait du cardinal Ferry Carondelet et de son secrétaire*, que le catalogue donne encore au Sanzio, alors que la critique l'a restitué à Sebastiano del Piombo[1]. Tout au plus pourrait-on faire remarquer que cette peinture, — qui nous montre le cardinal, vu à mi-corps, assis à une table, face au spectateur, et tenant dans sa main une lettre, avec, à droite, le secrétaire écrivant, — a quelque chose de plus sec et de moins coloré que les ouvrages du grand portraitiste vénitien, qui ont longtemps passé pour des œuvres de Raphaël, *le Joueur de violon, la Fornarina* ou *le Cardinal Sansovino del Monte*, pour ne parler que des plus célèbres. Mais c'est un des caractères du génie du Piombo, d'avoir modifié sa manière de peindre avec chacun de ses portraits. Alors que ses émules de Venise et de Rome, Titien et Raphaël, dont il fut plus d'une fois le rival heureux, n'eurent de changement, dans leur facture, que celui qui dérive d'une évolution progressive, Sebastiano fut avant tout un chercheur, préoccupé d'unir la couleur et le dessin, la sévérité du style et la beauté de l'aspect, et ainsi se trouve expliqué ce que ses historiens ont appelé sa paresse, sa lenteur à exécuter et sa faible production. Toutes proportions gardées, et sans comparaison aucune dans le talent, un des plus grands portraitistes de notre époque, Ricard, ne montre-t-il pas cette même inquiétude, cette même recherche opiniâtre, cette diversité de manière, changeant, semble-t-il, avec chacun de ses modèles ?

Revenons aux Grafton Galleries. L'école milanaise y occupe une place discrète avec une *Nativité* par Luini (au comte de Plymouth), bonne page, un peu froide, mais typique, du maître ; avec un dur et sec *Portrait de jeune homme* de Boltraffio (à M. J. Kerr-Lawson) ; avec une figure de jeune femme nue, à mi-corps, par Andrea Salaino, une des nombreuses répétitions inspirées d'un original disparu de Léonard. Celle-ci, qui

1. Reproduit dans le précédent article, p. 61.

provient de la collection William Graham et fut désignée sous le nom de



RAPHAEL. — LA PETITE MADONE COWPER (1505).
Collection de Mme la comtesse Cowper.

la Bella et aussi de *Vénus*, appartient à sir Kenneth Muir Mackensie[1].

1. Depuis l'ouverture de l'exposition, on a ajouté à ce tableau la peinture, de sujet analogue,

L'école vénitienne est de beaucoup la mieux représentée à la Grafton Gallery. Une *Vierge à l'Enfant*, précieusement détaillée, somptueuse d'or



Jan Vermeer de Delft. — Le Soldat et la fillette qui rit.
Collection de Mme Joseph.

et de couleur, signée de Carlo Crivelli et datée de 1472 ; un *Saint Jerôme*,

connue sous le nom de *la Flora de Léonard*, appartenant à miss Morisson et qui, selon les Anglais, aurait donné naissance au buste de cire de Berlin, objet de tant de polémiques. On y a même joint une copie de cette Flora, faite par M. A.-D. Lucas. C'est d'après cette dernière peinture que R.-C. Lucas, le père du copiste, aurait, au dire de celui-ci, modelé la fameuse cire, dont des photographies



GIORGIONE. — PORTRAIT D'HOMME.

Collection de l'Hon. Ed. Wood.

dans une grotte, avec un fond de paysage bien amusant, peuplé de bestioles, et un joli *Bacchus enfant*, par Giovanni Bellini, ces trois tableaux à M. Benson; l'important Carpaccio, daté de 1505, appartenant à lord Berwick et représentant, dans un paysage où passent les Rois mages, *la Vierge et l'Enfant avec deux donateurs*, peinture d'une belle couleur, mais qui a un peu souffert ; tel est le meilleur du lot des primitifs, auquel on peut rattacher encore Basaiti, l'auteur du *Portrait d'homme en buste*, précis et sec, appartenant à sir Spencer Maryon-Wilson.

La présence de M. Herbert Cook, l'historien de Giorgione, dans le comité directeur de l'exposition, n'a pas été étrangère certainement à la place prépondérante attribuée ici au maître énigmatique et enchanteur de Castelfranco. Trois cadres portent son nom, qui fut également donné pendant un moment à deux autres numéros du catalogue. Les trois Giorgione, — discutables, il va sans dire, comme toutes les peintures données à ce maître dont, plus que toute autre, l'œuvre prête à la controverse, — sont décrits et commentés dans tous les livres récents sur l'artiste, dans ceux de MM. H. Cook et Justi notamment ; ce sont : la petite *Sainte Famille*, encore toute bellinesque (à M. R. H. Benson) ; le grand tableau du Musée de Glasgow, *la Femme adultère menée devant le Christ*, composition dramatique et d'une couleur splendide, qui fut successivement attribuée à Bonifazio et à Campagnola ; enfin, le magnifique *Portrait d'homme*, à l'Hon. Ed. Wood, exposé pour la première fois, mais bien connu par les reproductions, un chef-d'œuvre égalable aux plus belles figures du Titien, une pièce capitale et, à notre avis, le *clou* de l'exposition.

L'étude de ces trois tableaux formerait à elle seule la matière d'un long article. Contentons-nous de noter simplement, en ce qui concerne le portrait, l'analogie de facture qu'il présente avec le personnage central du fameux *Concert* du palais Pitti, jadis attribué à Giorgione, mais que Morelli, et après lui M. Berenson, rapportent à la jeunesse du Titien.

Passé, en ces dernières années, d'Italie dans la riche collection de Richmond, le *Portrait de Giovanni Onigo* fut un moment mis sous le

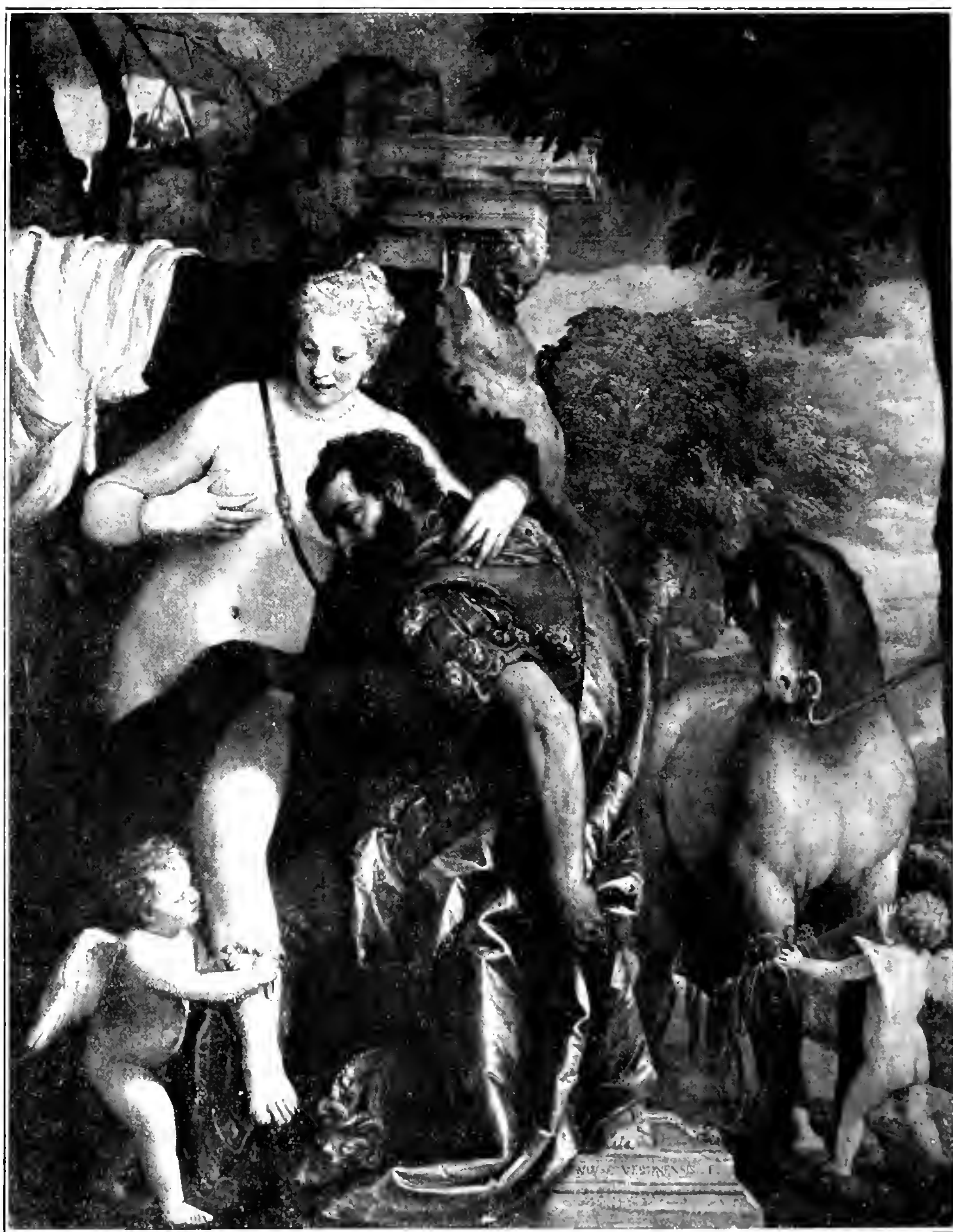
ont été mises de chaque côté de cette médiocre image. En même temps, dans des vitrines placées au milieu de la principale galerie, ont été exposés des ouvrages en cire de Lucas, qui donnent, il faut bien avouer, une assez piètre idée de son talent. Sans prendre parti dans la discussion, nous ne pouvons nous empêcher de remarquer qu'il était hors de propos d'introduire ces œuvres modernes dans une exposition d'art ancien.

nom de Giorgione. Il suffit cependant d'examiner un instant cette peinture, d'un beau caractère, mais d'un modelé sec et d'une couleur brunâtre, pour voir qu'elle n'a du peintre de Castelfranco que le premier aspect. De même *le Concert rustique*, au marquis de Lansdowne, un très agréable tableau d'ailleurs, d'un arrangement piquant, dans un esprit giorgionesque, est d'une facture plus faible et moins pleine que celle du maître. Pour chacune de ces deux toiles, le nom de Cariani a été prononcé, non sans raison, surtout en ce qui concerne la seconde.

Un très beau *Portrait d'homme* à toque rouge, le vêtement bordé de fourrure, qui a passé en vente publique, chez Christie, en 1906, mériterait aussi de nous arrêter un moment. Son possesseur, sir Hugh Lane, l'attribue à Titien, et de fait la figure évoque tout de suite le souvenir de la petite tête qui porte le nom de ce maître au musée de Francfort, en même temps que l'arrangement général rappelle *l'Homme au gant* du Louvre, mais l'ensemble de la peinture, d'un aspect assez froid et d'une couleur moins riche que celle du grand Vénitien, fait hésiter sur le bien fondé de l'attribution. Au contraire, le *Portrait de Giacomo Doria*, à sir Julius Wernher, belle page un peu assombrie, a toute la dignité, la plénitude et la profondeur des œuvres certaines du Titien.

La toile importante et signée de Paul Véronèse, *Mars et Vénus liés par l'Amour* (à M. Asher Wertheimer), fit partie naguère de la collection d'Orléans et fut gravée par Couché dans la *Galerie du Palais-Royal*. C'est un bon spécimen de la manière décorative, de la couleur blonde et argentée du maître, et c'est tout dire. Il ne saurait y avoir de doute sur la paternité des deux sujets allégoriques donnés au Tintoret, appartenant à la marquise douairière de Bute ; deux toiles se faisant pendant et dont les figures plafonnantes sont traitées avec cette désinvolture, ces coups de brosse en copeaux, si caractéristiques de Jacopo Robusti.

Rapprochons des Vénitiens la *Pietà* un peu froide de dessin, mais pathétique et colorée, œuvre de jeunesse de Moretto (à lord Egremont), et la curieuse *Circé* par Dosso Dossi, qui rappelle à la fois Bellini et Giorgione (à M. Benson), et quittons les Italiens après un dernier coup d'œil au triomphal Tiepolo, *Moïse sauvé des eaux*, qui malheureusement placé ici en mauvaise lumière, dans la salle des dessins, ne donne pas cette impression magique de couleur et d'éclat que ne peuvent oublier ceux



PAUL VERONESE. — MARS ET VENUS LIÉS PAR L'AMOUR

Appartient à M. Asher Wertheimer

qui ont vu au musée d'Édimbourg, auquel il appartient, cet admirable spécimen de l'art de Gian Battista.

Du côté des Espagnols, on est surpris de constater l'absence de Murillo, autrefois le plus grand nom de l'école, alors que Greco, jusqu'à ces derniers temps si peu prisé et encore discuté à Londres, est présent, ainsi que des maîtres que l'on n'est guère habitué à rencontrer en bonne place que dans les musées de la péninsule : Ribalta, A. Cano, Pareja. Il y a tout de même à cela quelque anomalie.

Francisco Ribalta occupe deux numéros du catalogue, ce qui est plutôt excessif, d'autant que si l'un, *le Christ portant sa croix* (à Mrs. Ford), pastiche amolli et enfumé du célèbre Sebastiano del Piombo du Prado, signé et daté de 1612, est indiscutable, il est moins intéressant, en tant que peinture espagnole, que l'autre toile, mise sous le même nom : un *Portrait du peintre et de sa femme* (à sir W. Eden), page curieuse, mais, en dépit d'une certaine notoriété, d'attribution contestable.

Les deux Greco de la National Loan Exhibition ont été publiés dans le livre récent de M. Cossio sur le maître. L'un, le pâle et charmant *Portrait de la fille du peintre*, de la collection Stirling-Maxwell, de facture précise, dans une gamme claire, ne nous paraît pas être, — et notre opinion, contraire à celle de M. Cossio, est partagée, nous le savons, par de bons juges, — de Domenico Theotocopuli, dont nous retrouvons par contre la manière la plus personnelle dans ce *Repas chez Simon*, page débordante de mouvement et de couleur intense, qui se trouvait, en ces dernières années, à Paris, dans la collection Stchoukine et appartient à présent à sir E. Vincent.

Autre sujet à discussion, la paternité d'un *Portrait d'une dame espagnole en sainte Élisabeth de Hongrie* (à lord Barrymore). Bien que son attribution traditionnelle à Zurbaran soit acceptée par l'érudit qui fait actuellement autorité en matière d'ancienne école espagnole, Don Aureliano de Beruete, nous hésitons cependant à reconnaître dans cette image, d'un charme et d'une douceur si plaisantes, d'une gravité souriante, attendrie, toute baignée d'ombre et de demi-teinte, la facture d'ordinaire si âpre, si volontairement arrêtée, du vieux maître de Séville.

Au contraire, c'est l'influence de Zurbaran, tel que nous le connaissons habituellement, qui domine dans deux œuvres célèbres de la jeunesse de



Giovanni Battista Tiepolo. — Moïse sauvé des eaux.

Edimbourg, Galerie nationale d'Écosse.

Velazquez : *l'Aguador de Séville*, au duc de Wellington, et *la Vieille femme faisant frire des œufs*, de la collection Cook, à Richmond. Si l'on peut regretter l'absence d'un beau spécimen de la manière la plus géniale de



ATTRIBUÉ A ZURBARAN.
PORTRAIT D'UNE DAME ESPAGNOLE EN SAINTE ÉLISABETH DE HONGRIE.
Collection de lord Barrymore.

Velazquez, celle des *Ménines* et du *Cardinal Doria Pamphili*, il était, par contre, particulièrement intéressant de revoir en bonne lumière *l'Aguador*, car depuis que ce tableau fut exposé pour la dernière fois, — à la New Gallery, en 1895-96, — il a été découvert une réplique avec quelques variantes du

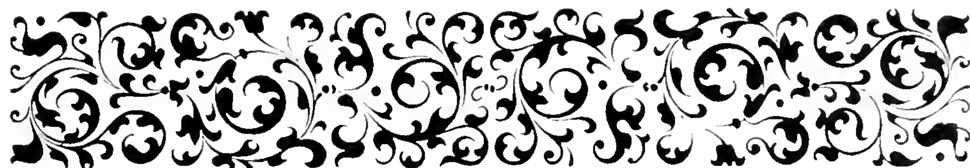
même sujet, qui se trouvait, au XVIIIe siècle, à Séville, dans la maison du comte de Aguila et fit partie depuis de la célèbre collection Cepero y Cañaveral, de la même ville. En signalant, dans la dernière édition de son beau livre sur Velazquez, l'existence de ce double de *l'Aguador*, M. de Beruete indiquait qu'à son avis l'exemplaire Cepero avait précédé celui du duc de Wellington, dont il est en quelque sorte l'étude.

Mise sous le nom de Velazquez, une simple tête, un *Portrait d'homme* (à M. Ed. Davis), qui n'avait pas encore été exposé, rappelle assez, à première vue, l'auteur des *Lances;* mais la ressemblance n'est que superficielle, et la peinture doit être plutôt rapportée à quelqu'un des contemporains dont la touche imite parfois assez adroitement celle de Velazquez, tel Carreño. Inédit également, *le Vendeur de poisson* (à Mrs. Bischoffsheim), ne nous paraît pas plus de Juan de Pareja, sous le nom duquel il est catalogué, que de Velazquez à qui il fut jadis attribué : une peinture espagnole sans doute, encore qu'elle montre, dans le modelé de la poitrine du marchand, un curieux souvenir de Jordaens. Signalons encore une simple tête, celle d'*Arthur, premier duc de Wellington*, par Goya (au duc de Leeds), — étude rapidement enlevée, pleine d'accent de vie et de couleur, pour le grand portrait du même personnage, et qui lui est très supérieure, — nous en aurons fini avec les tableaux de l'exposition.

Pour être complet, il nous faudrait passer en revue la réunion de dessins : plus de cent feuilles, presque toutes françaises et, pour la plupart, de Claude Lorrain et des plus délicieux de nos maîtres du XVIIIe siècle, Watteau en première ligne, dessins prêtés en grande partie par M. J. P. Heseltine. Mais nous devons nous borner à en indiquer l'importance.

D'ailleurs, il eût été préférable, croyons-nous, de consacrer toute l'exposition aux tableaux; au lieu de deux sections, l'une de peintures, l'autre de dessins, également incomplètes, on eût ainsi disposé d'un peu plus de place pour la première, obligée d'étaler certaines de ses toiles de façon fort déplaisante parmi la blancheur des feuilles et de leurs montures, et l'on eût pu augmenter de plusieurs de ces pièces de choix, dont l'Angleterre est si riche, la valeur de ce véritable musée de maîtres anciens dont, en dépit des quelques imperfections que nous avons signalées, l'intérêt demeure de tout premier ordre.

MARCEL NICOLLE



A PROPOS D'UN CHAPITEAU HISTORIÉ
DE LA CATHÉDRALE DE SENLIS

Une des parties les plus curieuses de la cathédrale de Senlis est la salle capitulaire. C'est une petite construction rectangulaire, adossée au second bas-côté nord de l'église, sur lequel elle s'ouvre, depuis l'incendie de juin 1504, par une porte en berceau; avant cet incendie et les travaux qui suivirent, elle était isolée et ne communiquait avec la cathédrale que par un passage couvert. Avec son petit perron, ses grandes fenêtres à meneaux, ses contreforts d'angle et sa haute toiture, sa cheminée enfouie derrière des placards modernes, mais dont on aperçoit la tête au-dessus du toit, elle conserve encore toute son originalité.

Après avoir gravi les marches du perron, on pénètre dans une première salle rectangulaire; c'était la bibliothèque. Les deux croisées d'ogives, bandées sous la voûte, sont supportées par des corbeaux sculptés, où l'on peut distinguer, entre autres sujets, des anges grotesques, des moines caricaturaux, un porc vêtu d'un costume religieux. Une petite porte conduit dans la salle capitulaire proprement dite, plus grande que la bibliothèque et carrée; les branches d'ogives de la voûte retombent d'un côté sur une colonne ronde à base polygonale, qui se dresse au milieu de la salle, et de l'autre sur des corbeaux, où sont sculptés les différents personnages d'un concert : des anges jouent, l'un d'une vielle et l'autre d'une guitare; plus loin, des hommes et des femmes chantent. La partie principale de ce concert se déroule sur le grand chapiteau circulaire

de la colonne centrale[1] (fig. 1) : des musiciens, dont l'un touche de l'orgue et d'autres jouent du tambourin, font danser plusieurs personnages, parmi lesquels une femme, un chanoine coiffé de l'aumusse dont les pans lui retombent sur les épaules, un paysan armé d'une massue et un homme nu.

On a longtemps attribué ce beau chapiteau historié, comme d'ailleurs la salle capitulaire toute entière, au commencement du XIVe siècle. Cette salle aurait été élevée par un des deux doyens, Pierre II ou Pierre III l'Orfèvre, dont les armes sont sculptées sur les clefs de voûte : d'or à un écusson de sable, à la cotice de gueules brochant sur le tout. L'ensemble de la construction, la décoration des fenêtres et des chapiteaux, le profil des nervures, semblaient accuser une époque moins ancienne, et, en effet, c'est à l'extrême fin, et non au commencement du XIVe siècle, qu'il faut rapporter cette construction. L'obituaire de la cathédrale de Senlis, conservé à la Bibliothèque nationale[2], porte que le 9 février 1409 est mort Pierre l'Orfèvre, conseiller du roi, chancelier du duc d'Orléans, qui, de son vivant, avait fait construire, à la place de vieux bâtiments tombant en ruines, la salle capitulaire et la librairie y attenant, librairie qu'il enrichit de livres d'une valeur de plus de six cents florins. Or, c'est vers la fin de sa vie que le chancelier du duc d'Orléans vint se retirer à Senlis, près de la cathédrale, où il fut enterré : c'est donc autour de 1400 que l'on doit placer la construction de la salle capitulaire et les enrichissements de la librairie du chapitre de Senlis.

Intéressant par sa date, le chapiteau de la salle capitulaire l'est aussi par les sculptures dont il est orné. Les représentations d'orgues, à cette époque, sont assez rares. On pourrait trouver, dans les miniatures des manuscrits, quelques anges portant sur le bras gauche, appuyées contre l'épaule, de petites orgues dont ils jouent de la main droite, tandis que de la gauche ils manœuvrent le soufflet caché sous le sommier. On peut même voir un instrument de ce genre sur un des bas-reliefs du chevet de la cathédrale de Paris, où est représenté le Couronnement de la Vierge (commencement du XIVe siècle) ; mais ces orgues sont de dimension très réduite. Celui de Senlis permet de mieux étudier la forme de l'instru-

1. Nous devons à l'obligeance de M. Eugène Lefèvre-Pontalis la belle photographie que nous reproduisons ici.

2. Mss. lat. 9975, fol. 11 et 101.



Fig. 1. — Chapiteau historié de la salle capitulaire de la cathédrale de Senlis

ment : au-dessus du sommier, assez plat, se dressent seize tuyaux de hauteur et de diamètre différents, retenus par deux montants à chaque extrémité et enfermés en arrière dans une sorte de boîte ; une traverse les retient en avant. Le clavier est composé de onze ou douze touches égales, un peu plus larges que celles de nos pianos. L'air est comprimé, dans le



Fig. 2. — Fragment d'une tapisserie du XVe siècle.
Musée de Cluny

sommier, par deux soufflets que fait mouvoir, avec les mains, un homme accroupi, vêtu en chanoine, comme d'ailleurs l'organiste. Les musicologues, pour qui le problème n'est pas encore résolu, pourront noter que ce dernier joue avec les deux mains, et avec les pouces comme avec les autres doigts.

On peut en rapprocher deux autres orgues qui, quoique d'époques assez différentes, présentent à peu près les mêmes caractères. Le premier,

du XIVe siècle, est peint dans le psautier de Charles V, conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles. L'instrument, dont la partie postérieure est tournée vers le spectateur, se compose de dix-sept tuyaux doubles et d'un grand tuyau isolé; derrière, on aperçoit la tête de l'organiste. Les montants de chaque côté se terminent par des tours crénelées. Un moine agenouillé met en jeu, avec les mains, deux soufflets ronds.

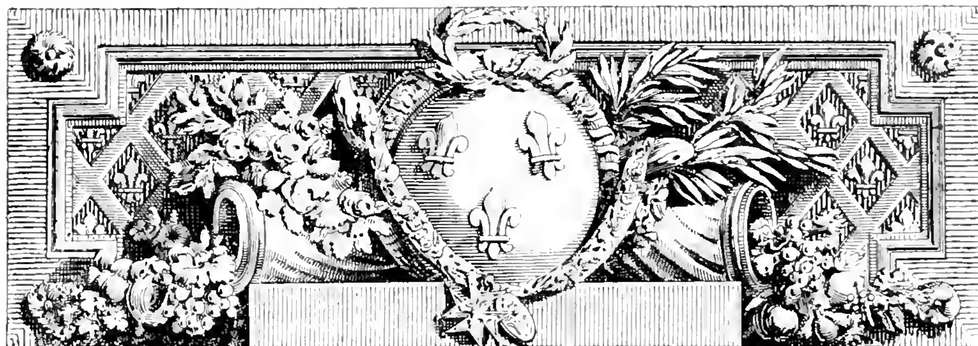
D'une époque un peu postérieure, — fin du XVe siècle, — est un autre orgue, représenté sur une tapisserie provenant du château de Boussac et conservée aujourd'hui au musée de Cluny[1] (fig. 2). La dame, dite « à la licorne », joue d'un orgue posé sur une table; sa suivante, debout derrière l'instrument, manœuvre les soufflets. L'orgue, vu de trois quarts, comprend un sommier à soufflets, deux claviers d'environ dix-sept à vingt touches l'un et quatorze à quinze l'autre, et dix-sept tuyaux doubles, réunis par une traverse inclinée reliant les montants ornés de cabochons et de pierres précieuses et surmontés, l'un d'une licorne, l'autre d'un lion. Ici encore, la dame joue avec tous les doigts.

En général, ces orgues portatives avaient des soufflets actionnés à la main; une miniature d'un psautier anglais de la fin du XIIIe siècle nous montre cependant un curieux exemple d'orgue muni d'une soufflerie perfectionnée, et dont les soufflets, de grande dimension, sont mis en mouvement par un homme qui se tient debout alternativement sur chacun d'eux. D'ailleurs, au XIVe siècle, les grandes orgues commençaient à être employées d'une manière courante dans les églises; elles ont disparu et nous n'en trouvons plus de traces que dans quelques comptes.

Le peu de documents que nous avons sur les orgues de cette époque explique pourquoi les historiens de la musique se montrent si peu précis sur l'histoire de cet instrument, et il était intéressant de signaler celui de la salle capitulaire de Senlis qui, bien que de dimensions médiocres, a du moins le mérite d'être assez rigoureusement daté et parfaitement conservé.

MARCEL AUBERT

1. Salle des émaux, n° 10348. — Nous sommes heureux de remercier M. Pierre Aubry, qui nous a signalé cette tapisserie.



LES PORTRAITS DE MARIE-ANTOINETTE

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT

On n'en est plus aujourd'hui à compter les heureux résultats qu'on doit au renouvellement des méthodes historiques et au développement des sciences auxiliaires de l'histoire; il n'y a donc rien de surprenant à voir l'iconographie, qui est une des plus attrayantes, bénéficier d'une faveur croissante et durable, et faire l'objet d'importantes études, également utiles aux érudits spécialisés dans l'histoire de l'art et à ceux qui se consacrent à des travaux d'histoire générale. Certes, on aurait tort de croire que l'iconographie est une découverte récente : elle est en honneur depuis fort longtemps, — depuis que des archéologues et des collectionneurs d'estampes se sont préoccupés d'envisager l'étude des œuvres d'art moins au point de vue de leur valeur qu'à celui des sujets représentés : mais les recherches de ce genre se sont tellement multipliées depuis quelques années, elles ont été poussées avec un soin et une ingéniosité si remarquables, elles se sont appuyées sur des méthodes si rigoureuses, qu'elles ont plus fait pour le succès de l'iconographie que tous les travaux antérieurs. Il n'y a plus maintenant de si modeste manuel qui n'emprunte aux documents graphiques le commentaire de son texte par l'image historique. Il n'y a plus d'image si énigmatique que l'on ne s'efforce d'identifier par le secours d'un texte ou le rapprochement d'une autre image. Ainsi l'homme d'aujourd'hui s'est accoutumé à consulter « le miroir de la vie », pour interroger l'homme d'autrefois....

A ceux qui seraient curieux d'apprendre quels fruits peut porter une pareille enquête, quand elle est menée avec tout le sérieux et toute la circonspection que le sujet réclame, on ne saurait trop recommander la lecture du bel ouvrage, dont

MM. Albert Vuaflart et Henri Bourin viennent de publier la première partie et qui a pour objet l'étude critique des portraits de Marie-Antoinette[1].

C'était un sujet vaste et touffu, en vérité. Il n'y a peut-être pas de personnage historique dont on connaisse autant de portraits que Marie-Antoinette : depuis les peintures signées des plus grands maîtres du temps jusqu'aux estampes populaires des plus humbles graveurs, depuis les sculptures les plus véridiques jusqu'aux miniatures les plus flattées, depuis les œuvres exécutées d'après nature jusqu'aux créations posthumes, idéalisées par le souvenir, il nous est parvenu une telle quantité de documents, qu'on ne sait plus au juste, à moins d'avoir étudié la question, si l'idée qu'on se fait de la reine infortunée repose sur un témoignage sincère ou sur une figure de convention. Ce problème a tenté nombre d'historiens, dont MM. Vuaflart et Bourin ont repris les travaux par la base et revisé un à un tous les jugements.

Leur premier soin a été de rassembler la plus grande quantité possible de documents, — tâche délicate, qui leur a demandé plusieurs années et que rendait plus malaisée encore la dispersion d'une infinité de portraits dans les galeries publiques et les collections privées de la France et de l'étranger. Cette réunion terminée, ils se sont livrés à un travail d'émondage, rejetant les copies et les faux qui leur ont paru sans intérêt et ne gardant que deux cents pièces au maximum. Alors, ils ont partagé cet ensemble en cinq groupes, qui correspondent à cinq phases du « développement physiologique » de Marie-Antoinette et qui constituent chacune des cinq parties de leur ouvrage : *l'Archiduchesse, la Dauphine, la Jeune reine, l'Apogée, les Mauvais jours*. Ce n'est pas tout : dans chacune de ces périodes, ils se sont attachés à placer une série de repères, qui sont, autant que possible, des portraits authentiques et datés : enfin, à l'aide de rapprochements et de comparaisons, ils ont intercalé entre ces jalons les autres œuvres dépourvues d'état-civil. Ils aboutissent ainsi à une ligne ininterrompue, ou à peu près, de laquelle ils ont pu dégager les types les plus caractéristiques pour chacune des périodes déterminées.

Telle est l'économie de cet ouvrage : elle appelle aussitôt plusieurs observations d'ordre général. On voit d'abord qu'il ne s'agit pas ici d'une iconographie complète de Marie-Antoinette. Ainsi, les auteurs ont négligé de parti pris les gravures, sauf lorsqu'elles venaient directement à l'appui d'une démonstration, — comme, par exemple, l'identification d'un portrait peint : — pour les autres, ils ont renvoyé en bloc au catalogue de la collection du baron de Vinck, au Cabinet des estampes, dressé par M. F.-L. Bruel. Ils ont de même écarté volontairement une série de copies, de faux et d'autres pièces sans intérêt iconographique à leurs yeux, dont il ne reste pas trace dans leur étude. Or, quelle que soit la confiance qu'inspirent des travailleurs aussi consciencieux, on aimerait néanmoins à pouvoir connaître tous les documents dont ils se sont servis : ils le comprendront d'autant mieux qu'ils font grand cas des méthodes historiques et qu'ils se sont efforcés d'appliquer aux portraits de Marie-Antoinette les règles couramment en usage dans les publications de textes. Peut-être auraient-ils pu imiter jusqu'au bout les auteurs d'éditions critiques, qui, après avoir choisi un manuscrit type, prennent soin de relever en note les variantes

1. *Les Portraits de Marie-Antoinette, étude d'iconographie critique. I. L'Archiduchesse*. Paris, A. Marty ; un vol. in fol., tiré à petit nombre, avec planches en phototypie.

MARIE-ANTOINETTE

ET LES ARCHIDUCS FERDINAND ET MAXIMILIEN

DANSANT LE BALLET DU « TRIOMPHE DE L'AMOUR »

AUX SECONDES NOCES DE JOSEPH II,

LE 24 JANVIER 1765.

Peinture anonyme. Vienne, Hofburg.

Phot. et imp. A. Marty



et les interpolations. S'il leur était matériellement impossible de donner la reproduction de tous leurs documents, du moins eussent-ils pu dresser une sorte de répertoire, où l'on aurait trouvé, succinctement indiqués dans leur ordre chronologique, non seulement les portraits qu'ils avaient reproduits, mais des œuvres d'art qu'ils avaient connues et écartées, et même celles dont il ne reste plus trace que dans les textes. Cette lacune est à peine sensible dans le premier volume, où ils ont pris à peu près tous les portraits connus de l'archiduchesse; mais ce petit supplément de renseignements sera d'une incontestable utilité dans les volumes suivants, où ils seront obligés de choisir parmi une très grande quantité de pièces intéressantes.

On pourrait faire à MM. A. Vuaflart et H. Bourin une autre remarque à laquelle les volumes suivants leur fourniront certainement l'occasion de répondre. Les exigences de la présentation chronologique sont cause que leur ouvrage commence par ce qu'il a de moins attrayant : il ne dépendait pas d'eux qu'il en fût autrement. Ce premier livre, en effet, comprend vingt-neuf portraits de Marie-Antoinette archiduchesse, répartis sur les années 1755-1770, avec une solution de continuité de trois ans, entre 1756 et 1759, — la seule d'ailleurs de tout l'ouvrage; — presque tous ces portraits sont de médiocre qualité, ce qui est secondaire dans l'étude dont il s'agit; mais si l'on considère leur valeur iconographique, on constate que, pour une bonne part, elle n'est pas telle qu'on aurait pu l'espérer. Encore une fois, on ne saurait incriminer les auteurs, et l'on ne doit pas oublier que cette première partie est consacrée aux portraits d'une princesse royale, entre sa naissance et sa quinzième année : c'est assez dire qu'il n'est pas de période moins favorable à une étude iconographique, tant parce que les œuvres, pour la plupart officielles, ont tendance à dénaturer le modèle, que parce que ce modèle évolue sans cesse physiquement, compliquant ainsi la tâche des artistes, comme aussi celle des iconographes.

Pour la même raison, une remarque analogue s'impose à propos de la chronologie de ces portraits. La plupart d'entre eux ne sont datés que par des rapprochements, d'ailleurs très ingénieux et presque toujours probants, notamment par les circonstances historiques auxquelles ils se réfèrent : ainsi en est-il de la planche que nous reproduisons ci-contre et qui représente Marie-Antoinette dansant le ballet du *Triomphe de l'Amour*, aux secondes noces de Joseph II, le 24 janvier 1765, avec ses deux frères, l'archiduc Ferdinand, auquel elle fait vis-à-vis, et l'archiduc Maximilien. Par contre, pour plusieurs pièces importantes au point de vue iconographique, qui ne sont pas datées directement, les arguments fournis par MM. Vuaflart et Bourin ne paraissent pas toujours emporter la conviction.

La première est une miniature du Musée lorrain, à Nancy : les auteurs la placent en 1759, d'autorité et sans explication. La seconde est une peinture anonyme conservée au palais de Schœnbrunn; elle passe pour représenter Marie-Antoinette à l'âge de douze ans (1767) : les auteurs la rajeunissent de six ans et la datent de 1761, en se basant sur le « vieillissement systématique », alors imposé par les artistes à leurs modèles; on pourrait leur répondre que cette peinture, qui nous montre une grosse fillette joufflue et potelée, étant un document isolé, unique en son genre et ne ressemblant pas plus aux portraits datés de 1761 qu'à ceux de 1767, la critique la plus rigoureuse se trouve désarmée à son endroit et cède le pas à des raisonnements

d'ordre essentiellement subjectif, dont il est très difficile de mesurer l'intervention en matière d'iconographie. Le troisième document caractéristique est une peinture anonyme de la Hofburg, représentant Marie-Antoinette assise à son clavecin : les auteurs lui assignent la date de 1768 et la rapprochent d'une estampe figurant l'archiduchesse en buste, dans un ovale, gravée par Fritsch d'après Wagenschœn et datée de 1770, laquelle serait « une interprétation manifeste de la toile » ; il y a, en effet, certains points de ressemblance, mais ils ne me semblent pas autoriser une conclusion aussi affirmative. Enfin, on pourrait citer comme quatrième pièce significative le pastel de Ducreux, de la collection Marnier-Lapostolle, si ce portrait, à coup sûr un des plus charmants de tous ceux que reproduisent MM. A. Vuaflart et H. Bourin, n'avait pas une origine officielle qui en rend la ressemblance suspecte, en raison des circonstances dans lesquelles il fut exécuté : ce serait un des portraits de l'archiduchesse, que Ducreux alla faire à Vienne, à l'intention du Dauphin, en 1769.

Les auteurs ont eu la loyauté de reconnaître tout ce que cette période des débuts avait d'ingrat et de décevant. Ils n'en ont pas moins fait, dès à présent, leurs preuves d'érudits avisés et soigneux, ce qui permet de leur faire confiance pour la suite de leur travail et ses résultats définitifs. Aussi bien, ce que j'ai dit de la présentation de l'ouvrage et de la méthode qui a présidé à l'établissement du texte comme au choix des planches, ne donnera, je le crains, qu'une faible idée de l'intérêt soutenu qui s'attache à cette minutieuse étude d'iconographie. On pourra discuter certains points de détail et certaines déductions ; il n'en faudra pas moins reconnaître le persévérant travail de recherches fourni par les deux collaborateurs, et la prudence qu'ils ont montrée dans l'exposé de leurs hypothèses. Ils nous ont fait connaître des œuvres originales dont nous ne possédions que les copies ; ils ont découvert la présence de l'archiduchesse dans des tableaux représentant la famille impériale d'Autriche, ils ont signalé aux amateurs des portraits perdus, comme cette peinture « en émail », exécutée par Liotard en 1762. Ils ont fait appel aux mémoires, aux correspondances diplomatiques et aux documents d'archives. Enfin, ils ont tenu à entourer leur étude de tout l'appareil critique désirable, multipliant les notes, citations et références bibliographiques avec une prodigalité sur laquelle j'aurais bonne envie de les chicaner, car elle est plus d'une fois superflue.

On trouvera sans doute que je me suis livré à de bien mesquines critiques, à propos d'un ouvrage si riche à d'autres égards et qui sera d'un si bel exemple pour les chercheurs. MM. A. Vuaflart et H. Bourin ne m'en voudront pas de les avoir formulées : ils aiment volontiers à se retrancher trop modestement derrière leur qualité d'amateurs, et il m'aurait été facile de les traiter en amateurs, c'est-à-dire de leur distribuer de vagues compliments, en restant dans les formules courantes ; si j'ai tenu à dire tout ce que leur effort personnel a de méritoire et de louable, en accompagnant ces appréciations des réserves que m'a suggérées une lecture attentive de leur luxueuse publication, c'est pour leur épargner cette insupportable banalité dans les éloges, dont on a dit qu'elle était une forme à peine polie de l'inattention.

E. D.

BIBLIOGRAPHIE

L'Égypte à petites journées. Le Caire d'autrefois, par Arthur RHONÉ. — Paris. Société générale d'éditions et Henri Jouve, éditeurs. Nouvelle édition.

Le livre de M. A. Rhoné, qui eut jadis un si légitime succès et que l'Académie française couronna, vient d'être réédité et richement illustré. Quelques retouches n'ont rien enlevé au caractère de l'ouvrage, dont le charme est d'être une œuvre de jeunesse toute débordante d'admiration. Ceux qui ont vu l'Égypte, ceux qui ont abordé dans cette terre des merveilles, dans « cette autre planète », retrouveront leurs étonnements et leurs enthousiasmes dans le livre de M. Rhoné. L'Égypte qu'il nous décrit était pourtant plus belle encore que celle que nous voyons. Un livre qui nous montre le Caire tel qu'il était il y a quarante ans a acquis une véritable valeur historique. Il n'en reste pas moins, pour les voyageurs d'aujourd'hui, un excellent guide. Ils y trouveront non seulement des impressions vives, mais encore un réel savoir. Le chapitre consacré à la découverte du Sérapéum par Mariette est un excellent modèle de cette manière à la fois exacte et vivante.

E. M.

Feuilles d'automne, par Philippe ROBERT. — Ried-sur-Bienne (Suisse), l'auteur, in-fol., fig. et pl.

Voici un ouvrage de luxe d'un genre tout particulier et d'un intérêt double. D'une part, il s'adresse aux amateurs de livres d'art par son tirage limité, la qualité des divers éléments qui le composent, papier, texte et illustrations, et aussi l'agrément que peuvent offrir ces variations sur la somptueuse parure de l'automne, dont plusieurs sont du goût le plus exquis. D'autre part, la réunion de dix-huit planches hors texte en couleur, les unes exécutées d'après nature, les autres interprétées en vue de la décoration, et l'ensemble des dessins de garde, d'encadrements, de titres et de lettres ornés, de culs-de-lampe et de frises, formant plus de cent modèles différents, fourniront un très grand nombre de documents aux décorateurs, en vue d'un arrangement pour des pochoirs, des reliures, des broderies, des ferronneries et autres arts appliqués.

Livre de bibliophiles et livre d'artistes, livre d'amateurs et de professionnels, la nouvelle publication de l'auteur de la *Flore alpine* n'a pas été envisagée, nous dit M. Ph. Robert, du point de vue économique; on s'est efforcé d'offrir au public « un volume honnête », et si possible « un volume artistique ». Et il ajoute : « Le public

dira jusqu'à quel point nous nous sommes rapproché du but entrevu ». M. Ph. Robert peut être tranquille sur le jugement du public : il aura pour lui tous les artistes et tous les hommes de goût.

E. D.

Les Grands artistes. Diphilos et les modeleurs de terres cuites grecques, par Ed. Pottier. **Les Architectes des cathédrales gothiques**, par H. Stein. **Ribera et Zurbaran**, par P. Lafond. — Paris, H. Laurens, 3 vol. in-8°, fig.

Le joli livre que M. Ed. Pottier vient d'écrire sur les modeleurs de terres cuites grecques, en pendant à son charmant ouvrage sur les peintres de vases ! Avec quel plaisir on suit, en compagnie de ce guide sûr et délicat, l'histoire de ces figurines, trois fois intéressantes aux yeux d'un historien, par leur grand nombre, par l'abondance des sujets familiers qu'elles représentent, enfin par la valeur d'originaux qu'il faut leur attribuer ! Le livre est conçu en même temps pour pouvoir être utilisé dans une visite au musée du Louvre ; il est illustré de beaucoup de figures, mais si petites qu'elles perdent presque tout leur intérêt ; par contre, il est accompagné d'une bibliographie, chose inouïe jusqu'à présent dans cette collection de « biographies critiques ».

Il n'y a pas de bibliographie dans l'ouvrage de M. H. Stein, mais il y a deux tables (on ne peut pas tout avoir) : l'une des noms d'architectes et l'autre des noms d'édifices. Ces deux répertoires sont fort précieux à la fin d'une étude où l'auteur s'est proposé de réunir ce que l'on savait de tant d'architectes méconnus, auxquels la France est redevable d'une si belle part de sa gloire. Pour ce faire, M. Stein a dû rappeler au plus bref l'histoire de l'architecture du moyen âge, parler des matériaux et des maîtres de l'œuvre, et, passant en revue les cathédrales, signaler à leur date les noms des architectes que les pièces d'archives ou les inscriptions nous ont révélés.

Après Murillo, M. P. Lafond étudie Ribera et Zurbaran : singulier contraste : le sentiment douloureusement passionné du premier, la gravité concentrée du second, l'originalité absolue de tous deux et leur absolue ignorance de tout élément étranger, leur technique et leur inspiration, tout éloigne ces « virtuoses de la mort » du sensualisme mystique du peintre de Séville. Le livre de M. Lafond est un des chapitres les plus attachants de l'histoire de l'art espagnol pendant la première moitié du XVIIe siècle, documenté à l'aide des productions de deux des représentants les plus expressifs de leur race et de l'esprit de leur temps.

E. D.

Le Palais des beaux-arts de la Ville de Paris, par Henry Lapauze. — Paris, L. Laveur, in-4°, fig.

Les collections d'œuvres d'art formées par les municipalités parisiennes depuis 1816 demeurèrent d'abord éparses et inutilisées : après 1870, elles étaient réunies, mais invisibles, dans les combles du musée Carnavalet et les magasins du boulevard Morland ; après 1886, on les rassembla au Dépôt d'Auteuil, où elles continuèrent

de s'enrichir, sans aucun profit pour les curieux; enfin, le 11 décembre 1902, elles trouvaient un abri dignes d'elles dans le Palais des beaux-arts de la Ville de Paris, construit à l'occasion de l'Exposition universelle.

On sait comment le legs généreux des frères Dutuit vint apporter d'un coup au musée d'art moderne de la Ville tout un musée d'art ancien, entièrement constitué et riche d'œuvres précieuses en toutes les catégories de la curiosité. On sait aussi comment les collections municipales n'ont pas cessé de s'accroître, depuis lors, par des donations, qui nous ont valu la création d'ensembles de premier intérêt, tels que les salles Dalou, Carriès, Ziem, Henner et Courbet.

Il était temps d'écrire l'histoire de ces trésors, de dire comment ils avaient été constitués et avec quels concours, d'en reproduire les pièces les plus importantes : ce sont ces détails peu connus que l'on trouvera présentés à la perfection dans le beau livre, agrémenté de deux cent cinquante illustrations, que vient de publier M. Henry Lapauze, le conservateur du Palais des beaux-arts de la Ville, à qui l'on doit non seulement la mise en œuvre et l'organisation de cette partie des collections municipales, mais aussi, en grande partie, leur accroissement systématique de ces dernières années.

E. D.

Hubert et Jean van Eyck, par E. Durand-Gréville. — Bruxelles, G. van Oest, in-4°, pl.

Il faut parler ici en peu de mots d'un gros livre consacré par un des spécialistes les plus méticuleux et les plus indépendants de la peinture ancienne à l'une des questions les plus touffues et les plus controversées que l'histoire de l'art offre aux critiques : force est donc de demeurer dans les généralités et d'indiquer seulement en gros ce que M. Durand-Gréville apporte d'original dans sa contribution au problème des Van Eyck.

L'ouvrage, il est à peine besoin de le dire, est tenu au courant des dernières découvertes, mais l'auteur a repris la biographie des deux frères, en y introduisant ses idées personnelles; par exemple en reconnaissant, dans *l'Homme au turban* de la National Gallery, un auto-portrait de Jean van Eyck, ce qui permet de préciser la date de naissance du peintre. De même, il a revisé les jugements couramment adoptés sur les œuvres de Jean et d'Hubert : il est arrivé à répartir d'après la technique la production de chacun d'eux, non sans rendre à Hubert quelques peintures méconnues, et à dresser, pour la première fois, un classement chronologique provisoire de cette œuvre double et si difficile à débrouiller.

Le livre n'est pas de ceux qui passent inaperçus; il soulèvera certainement des objections, il fera naître des polémiques, mais M. Durand-Gréville n'est pas homme à déserter son poste : il a d'ailleurs pris soin de s'entourer des armes nécessaires, dont les moins redoutables ne sont pas les quatre-vingt-deux reproductions hors texte, qui font à la fois la défense et l'ornement de ce beau livre d'art.

E. D.

Les Grandes institutions de la France. L'Université de Paris, par Louis Liard, membre de l'Institut. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°, fig.

Cette « très jeune et très vieille personne », qu'est à la fois l'Université de Paris, ne pouvait trouver de meilleur historien que l'homme éminent dont toute la vie a été consacrée à l'Université, d'abord dans le professorat, puis dans la restauration des Universités françaises, en qualité de directeur de l'enseignement supérieur, et enfin dans l'administration de l'Université de Paris, comme vice-recteur. M. Liard a dû trouver une grande satisfaction intime à parler de cette institution française, qui remonte au XIIe et peut-être même au XIe siècle, à rappeler son fonctionnement sous l'ancien régime, alors que la vieille Université n'était qu'une confédération de maîtres et d'étudiants, et à suivre sa réorganisation au XIXe siècle, quand elle est devenue, suivant une formule nouvelle, la confédération des sciences. Il a été amené ensuite à retracer l'histoire de la Sorbonne, centre de l'Université de Paris, et de chacune des facultés qui achèvent de constituer ce corps académique.

Son exposé n'est pas seulement d'ordre historique et administratif; il renferme une importante partie artistique relative à l'ordonnance architecturale et à la décoration des grands établissements scientifiques. Aussi l'illustration de cet ouvrage est-elle nombreuse et attrayante.

R. G.

LIVRES NOUVEAUX

— *Vittore Carpaccio, la vie et l'œuvre du peintre*, par Gustave Ludwig et Pompeo Molmenti, ouvrage traduit par H.-L. de Perera. — Paris, Hachette, in-8°, 40 fr.

— *Les Dessins du Cabinet Peiresc au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale*, par Joseph Guibert. — Paris, H. Champion, in-4°, 25 pl. dont 17 en coul., 50 fr.

— *Inventaire général des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles. École française*, par Jean Guiffrey et Pierre Marcel. T. IV. *Corot-Delacroix*. — Paris, Ch. Eggimann, in-4°, pl. 25 fr.

— *Peintres de races*, par Marius-Ary Leblond. — Bruxelles, G. Van Oest, gr. in-8°, 96 fig. et pl., 12 fr.

— *Bibliothèque de l'art du XVIIIe siècle. Le Portrait en France*, par L. Dumont-Wilden. Bruxelles, G. Van Oest, gr. in-4°, 50 pl., 10 fr.

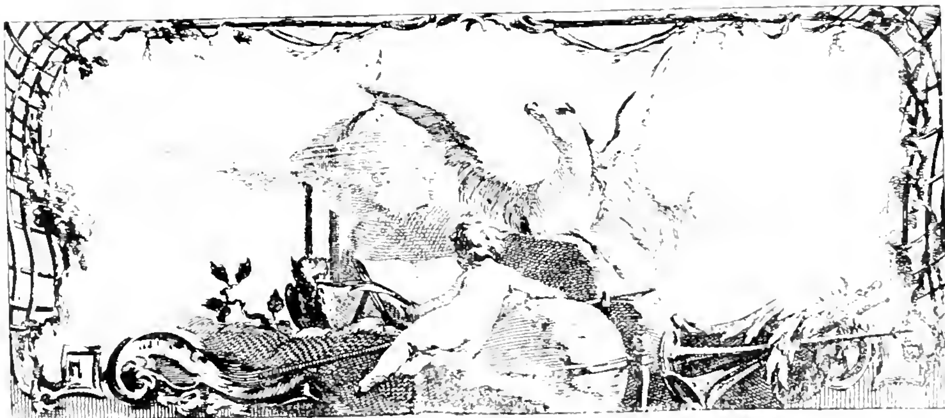
— *Sélinonte, reconstitution d'une ville grecque en Sicile*, par J. Hulot et G. Fougères. — Paris, Ch. Massin, in-fol., pl., 110 fr.

— *Œuvres de Gustave Crauk, sculpteur*, (1827-1905). — Paris, H. Welter, in-fol., 54 pl., 50 fr.

— *Histoire générale de l'art. Grande-Bretagne et Irlande*, par sir Walter Armstrong. — Paris, Hachette, in-16, fig., 7 fr. 50.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



L'EXPOSITION D'ART FRANÇAIS DU XVIIIE SIÈCLE

A BERLIN

« Vous me faites trop de grâce de penser à Rheinsberg. Tout y est meublé, et il y a deux chambres pleines de tableaux... La plupart de mes tableaux sont de Watteau et de Lancret, peintres français de l'école du Brabant. » C'est ainsi qu'au mois de novembre 1739, le grand Frédéric, alors prince héritier de Prusse, écrivait à sa sœur, la margrave d'Ansbach. Il aimait, en effet, ces peintres « de l'école du Brabant », qui composaient autour de lui une atmosphère d'élégance et de fantaisie, où il lui plaisait d'oublier le dur métier de prince auquel son père l'avait astreint; c'était, disait-il, son « île des bienheureux », un refuge où lire Voltaire et jouer de la flûte. Et pendant quinze années son goût pour l'art français ne se démentit pas. Monté sur le trône en 1740, il accumulait dans ses châteaux les acquisitions qu'il faisait à Paris, — au meilleur compte possible: Charlottenbourg, Potsdam, Sans-Souci, s'emplissaient, après Rheinsberg, de peintures, de sculptures, de meubles et de bibelots. Des artistes de France travaillaient sous ses yeux : Pesne et Amédée Van Loo, François-Gaspard Adam et

Sigisbert-François Michel. Plus tard, il est vrai, l'Italie et les Flandres se virent préférées à la France : le roi de Prusse n'avait plus besoin d'être distrait d'une réalité qu'il acceptait, et des « fêtes galantes » ne convenaient pas au conquérant de la Silésie. Il ne voulait que des Van Dyck ou des Rubens, des Titien, des Raphaël ou des Corrège, et se faisait d'ailleurs outrageusement voler. Mais il avait eu le temps de réunir une collection incomparable de tableaux français, et cette collection demeure entière dans les palais impériaux.

La nouvelle de l'exposition organisée, au profit d'une œuvre française, par l'Académie des Arts de Berlin, sous le patronage de l'empereur d'Allemagne, avait donc bien de quoi séduire. Que n'y verrions-nous pas ? Douze Watteau, vingt-six Lancret, trente-sept Pater, cinquante Pesne. Nous allions « toucher du doigt » cette petite France qui entoura le berceau des grandeurs de la Prusse. On ne nous a pas montré tout cela : beaucoup de peintures, que nous eussions désiré voir, sont restées à Potsdam ou au château royal. Telle qu'elle est, cependant, l'exposition est fort belle. L'empereur a prêté quelques-uns de ses meilleurs tableaux ; s'il n'a pas cru devoir se dessaisir de son *Embarquement pour Cythère*, que nous aurions aimé comparer au nôtre, il a consenti à dépouiller de *l'Enseigne de Gersaint*, pour quelques semaines, le salon de l'impératrice. Le roi de Saxe, les grands-ducs de Bade, de Hesse et de Saxe-Weimar, le prince de Liechtenstein, ont donné leur concours ; le comte de Seckendorf et le président de l'Académie, M. Kampf, ont su trouver en Allemagne d'excellentes choses : à Paris, un comité formé sur l'initiative de M. Jules Cambon, notre ambassadeur, a réuni une centaine d'œuvres heureusement choisies [1] ; l'État français a envoyé de magnifiques tentures de la suite d'*Esther* ; cela fait un ensemble du plus vif intérêt, d'autant plus agréable à voir qu'il est présenté avec un goût parfait, dans les salles claires et sobrement ornées de la Pariser Platz [2].

1. Ce comité, présidé par le prince d'Arenberg, se composait de MM. le duc Decazes, Metman, le baron Maurice de Rothschild, le baron Th. de Berckeim, Gustave et Carle Dreyfus.

2. S'il n'y a qu'à louer le choix et l'arrangement des tableaux, on n'en saurait faire autant du catalogue : il ne vaut pas mieux que les moins bons qu'on ait vus à Paris ; il est incorrect et incomplet. Il ne convient pas de se montrer trop difficile sur les attributions et les dénominations des œuvres : on sait bien qu'il faut accepter celles que donnent les propriétaires. Néanmoins, certaines d'entre elles sont par trop fantaisistes : celles, par exemple, des portraits prêtés par Don Jaime de Bourbon ; celle aussi de la toile appartenant au marquis de Chapponay, qui est ainsi désignée :

Sans représenter tout le XVIII[e] siècle, l'exposition en donne une juste idée. Nous y pourrons étudier Watteau aussi bien qu'à la galerie Wallace,



Avec l'autorisation de la Société photographique de Berlin.

ANTOINE PESNE. — FRÉDÉRIC II A TROIS ANS ET SA SŒUR WILHELMINE (1715).

(Collection de S. M. l'empereur d'Allemagne.)

mieux que partout ailleurs ; admirer de Lancret et de Pater plusieurs

Lancret, fête à Louveciennes chez M[me] du Barry. Lancret est mort en 1743; M[me] du Barry a été présentée en 1769. D'ailleurs, cette peinture est une copie ou une réplique de la *Réunion dans un pavillon*, œuvre de jeunesse de l'artiste, qui fait partie des collections impériales (non exposée).

La Société Photographique de Berlin prépare un grand catalogue illustré de quatre-vingts planches, qui promet d'être fort beau et auquel on peut souscrire 10, rue Vivienne. Nul doute qu'il ne remplisse toutes les conditions désirables au point de vue critique.

ouvrages importants; prendre ensuite un aperçu des décorateurs, des peintres de genre et des portraitistes. J'insisterai plus longuement sur Watteau, Lancret et Pater, que nous n'avons guère occasion d'étudier chez nous. Sur le reste, qui, pour une bonne part, nous est connu par de récentes expositions, je passerai plus rapidement. Je dirai enfin un mot des sculptures, assez peu nombreuses.

Avant d'arriver à Watteau, arrêtons-nous devant un portrait qu'on aperçoit dès l'entrée : celui de Frédéric II, par Antoine Pesne. Autant que le modèle, le peintre a le droit de nous accueillir à cette fête de l'art français: il en fut, à la cour de Prusse, pendant près de cinquante années, le très digne représentant. Frédéric, qui le connut dès l'enfance, estimait son talent; il est permis de croire que le goût de l'artiste ne fut pas sans influence sur celui du prince, et que nous lui devons quelque reconnaissance. Pesne mérite de nous retenir un moment.

Né à Paris en 1683, élève de son père et de Charles de la Fosse, Pesne voyageait en Italie quand il connut le baron de Kniephausen, qui parla de lui à Frédéric-Guillaume Ier. Celui-ci l'appelait à Berlin en 1710. En 1711, Pesne prenait la place de « peintre de la cour »; il la garda jusqu'à sa mort, en 1757. L'occupation qu'il avait en Allemagne ne lui permit guère de revenir en France : il n'y parut qu'en 1723, pour prendre sa place à l'Académie, où il avait été « agréé » trois ans auparavant. C'est ce qui explique qu'il soit fort mal connu chez nous. Le Louvre possède son portrait de Vleughels, si haut placé qu'on le voit à peine; le musée de Rouen, un portrait de femme. Je n'en connais point d'autres. Il faut aller à Berlin pour apprécier sa valeur[1]. Et l'exposition même ne permet pas d'en bien juger. Rien n'est plus divers que son talent.

Avec un zèle touchant chez cet exilé il a cherché à s'approprier tout ce qui venait de son pays natal. Formé à l'école des portraitistes un peu compassés du XVIIe siècle, il a simplifié sa manière à mesure que la simplicité s'introduisait dans nos portraits; il s'est plié, pour orner un salon, aux grâces de Lancret; il s'est guindé à des allégories mytholo-

1. Pesne n'a été étudié que par M. Seidel, qui lui a consacré, en 1891, trois articles dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Il a parlé de lui plus longuement dans *Friedrich der Grosse und die französische Malerei seiner Zeit*, où l'on trouvera de nombreuses illustrations.





Avec ... Bo

ANTOINE WATTEAU. — L'ENSEIGNE DE GERSAINT.

Collection de S. M. l'empereur d'Allemagne

giques pour décorer les appartements royaux dans le goût français du jour. Partout, il apportait la même science solide, la même honnêteté foncière. Ses élégances et ses galanteries gardent pourtant je ne sais quoi de germanique : on ne passe pas impunément toute sa vie dans une cour étrangère. Les panneaux où, dans le salon de thé de Potsdam, il a fait danser la Barbarina et la Cochois sous des ombrages argentés, quoique plaisants à l'œil, ont une certaine lourdeur qui ne permet pas d'oublier qu'on est loin de Paris; *l'Enlèvement d'Hélène*, au Nouveau Palais, que la mort l'empêcha d'achever, paraît bien gauche auprès du brillant *Triomphe de Bacchus* de Restout. C'est quand il peut suivre la nature qu'il est à son affaire. Presque tous ses portraits sont excellents : il en est peu, de son temps, qui les vaillent. La belle toile du musée de Berlin où, vers la fin de sa vie, il s'est représenté avec ses deux aimables filles, est ferme, colorée, vivante. Elle révèle un vrai peintre. Les meilleurs seuls arrivent à la vieillesse avec de pareilles qualités.

Les portraits qui figurent à l'exposition ne lui rendent pas pleine justice. Sur quatre, trois sont assez anciens dans son œuvre. Voici, en 1715, Frédéric et sa sœur Wilhelmine, dans un jardin. Nous reproduisons cette variation militaire sur un thème familier à la peinture du temps que Belle a joliment traité dans une toile du musée de Versailles; elle était faite pour plaire au roi-caporal : son fils, à trois ans, bat vaillamment du tambour; au reste, le tableau est des plus agréables. La couleur, bien qu'assombrie, est harmonieuse; les fleurs, les étoffes, sont charmantes; le nègre, qui, une perruche au poing, porte un parasol d'or, est magnifique. Voici, daté de 1718, le grand *Portrait de famille*, moins artificiel, qui ouvrit au peintre les portes de l'Académie. La tonalité générale est un peu dure; les rouges font un médiocre accord avec les bleus; mais Pesne debout dans sa grande houppelande, la jeune femme assise ses enfants et ses chiens auprès d'elle, forment un groupe heureusement arrangé. Et il y a bien de la grâce dans la poitrine blanche et les bras blancs, où se pose délicatement la lumière[1].

Le portrait de *Jeune fille*, exposé par le Dr Knaus, est sans doute du même temps. Celui de Frédéric (au grand-duc de Hesse) doit être des

1. Ces deux tableaux appartiennent à l'empereur d'Allemagne. Un dessin à la plume non catalogué montre une intéressante esquisse du second, rapidement griffonnée.

environs de 1740. Il montre infiniment plus de fondu dans la couleur et dans l'exécution. Les bleus, les orangés de l'uniforme s'allient bien aux gris du paysage, où un combat à la Casanova est assez vivement esquissé. Sous le tricorne galonné d'argent le regard est noble et direct. C'est du meilleur Pesne.

Notre hommage rendu à ce bon peintre, qui ouvre le XVIIIe siècle, mais qui se trouve, en quelque sorte, en marge de notre art, entrons dans la précieuse salle où règnent *les Comédiens français*, *Iris*, *la Leçon d'amour*, *l'Amour paisible*, et, surtout, *l'Enseigne de Gersaint*. A ces cinq tableaux, qui appartiennent à l'empereur d'Allemagne, est venu se joindre *le Contrat de la noce de village* de la collection d'Arenberg. Ainsi, nous pouvons, sinon suivre les étapes de la carrière de Watteau, du moins, la considérer d'un bout à l'autre. *L'Enseigne* est son dernier grand ouvrage; *le Contrat* date de ses débuts : il l'aurait peint à Valenciennes, lorsqu'en 1709, au sortir de l'atelier d'Audran, il alla passer quelque temps près des siens[1].

A première vue, *le Contrat* a fort peu l'air d'un Watteau. Sont-ils de lui ces menus personnages, pressés les uns contre les autres, ces arbres au feuillé dur où l'air circule à peine, cette lumière artificiellement ménagée, cette tonalité rousse? On en doute d'abord. Et cependant il faut l'admettre. On est toujours trop porté à chercher dans les débuts d'un maître ce qui n'appartient qu'à sa maturité. Sans faire grand fonds sur la tradition qui veut que la quittance du tableau dorme dans les archives de la Maison d'Arenberg, rapprochons-le d'autres tableaux de jeunesse : le rapprochement est pour convaincre. Les deux scènes militaires de l'Ermitage « tirent au roux », dit M. de Fourcaud, qui les a vues[2], et il y a bien des sécheresses jusque dans *la Cascade* de la collection Wallace, jusque dans *l'Amour au théâtre français* du musée de Berlin. Cette composition tassée se retrouve dans *le Cortège de noce* de Sans-Souci, que sa couleur argentée ferait croire plus tardive, et aussi quoi-

1. Je ne puis mieux faire que de renvoyer le lecteur aux belles études de M. de Fourcaud, parues ici-même, et, en particulier, pour la vie de Watteau, aux tomes IX et X de la *Revue*. Je tiens d'ailleurs à dire tout ce que le présent article doit à l'obligeante érudition de M. de Fourcaud.

2. Voir la *Revue*, t. XV, p. 149.

que avec plus de liberté, dans les *Noces* de Londres et de Dublin. Ces gentils visages, aux yeux étonnés, reparaissent encore longtemps dans l'œuvre de Watteau.

Qu'une telle constatation dérange les assertions des biographes, et qu'on n'aperçoive ici l'influence ni des Rubens de la galerie Médicis, ni



Avec l'autorisation de la Société Photographique de Berlin.

ANTOINE WATTEAU. — LES COMÉDIENS FRANÇAIS.

Collection de S. M. l'empereur d'Allemagne.

des jardins du Luxembourg, il faut en convenir. Cela prouverait qu'on attribue au séjour chez Audran un rôle qu'eut plus certainement la fréquentation de Crozat[1] : on sait qu'à partir de 1712 Watteau fut en constants rapports avec cet amateur, qui possédait une belle collection de maîtres vénitiens et flamands; on sait ce que Watteau devint à leur école, et comment le peintre timide, minutieux, et légèrement rustique, du *Contrat*

1. Je rappelle qu'Audran était « concierge », c'est-à-dire conservateur du Luxembourg.

de village, était déjà, cinq ans après, le divin poète de *l'Embarquement pour Cythère*.

On demeure stupéfait devant un progrès si rapide. Il semble que l'obscur pressentiment d'une fin trop prochaine ait jeté Watteau dans une hâte fiévreuse. L'instabilité, le goût du changement, le mécontentement de soi-même et des autres, dont ses amis se plaignent, ne marquent-ils pas la lutte d'un beau talent qui veut croître contre un corps malade, touché par la phtisie? Le temps, qui allait lui manquer, bousculait son génie.

Quoi de plus difficile, alors, que d'assigner une date à ses tableaux! Il faudrait les avoir tous sous les yeux pour suivre de l'un à l'autre d'imperceptibles nuances. Encore faut-il compter avec une nature inquiète, que nulle œuvre ne contentait, et qui causa sans doute plus d'un essai suivi d'un retour en arrière. Il semble pourtant qu'on peut se hasarder à placer *les Comédiens français* dans les premières années du séjour chez Crozat; viendrait ensuite *Iris*, puis, autour de *l'Embarquement*, *la Leçon d'Amour* et *l'Amour paisible*.

Les Comédiens français me paraissent très proches, pour la facture, du *Jugement de Pâris* de la salle La Caze, et aussi du charmant tableau des *Deux Cousines*[1]. Je retrouve de ce dernier, le paysage enveloppé, la manière légère de peindre les étoffes et d'en faire chatoyer les plis d'un coup de pinceau qui s'effile; je retrouve de l'un et de l'autre ces gris argentins, qui dans les chairs, se juxtaposent et se mêlent à des roses tendres et presque éteints. On a expliqué ici-même la signification de ces *Comédiens*, et l'on a fait remarquer le trait malicieux du Crispin, qui vient dans la pénombre troubler le pompeux dialogue. Je n'ai pas à redire ce qui a été si bien dit. Je voudrais seulement faire sentir quelque chose de la beauté de la peinture: quoiqu'elle ait souffert (elle est usée et la tête de l'acteur est refaite), c'est un délice pour l'œil. Mais comment décrire la robe bleu clair, le costume rouge, cuirassés d'argent, l'autre robe d'un gris si délicat auprès du linge blanc; la lumière douce et comme tamisée; la boucle d'un blond pâle sur le ciel qui verdit; et, surtout, cette nuque charmante inclinée sous des cheveux cendrés? Qu'elle pleure gentiment, la jeune confidente! On voudrait croire à sa douleur, pour la consoler.

Tout Watteau se trouve déjà là : son pouvoir de transformer le réel

1. Collection de M. Henry Michel-Levy. Reproduit dans la *Revue*, t. XVI, p. 357.



en je ne sais quel spectacle de féérie, son sentiment vif et mobile de la grâce féminine, et ce parfum d'amour, à la fois sensuel et chaste, aigu et doux, qui baigne toute son œuvre.

Iris[1] est, j'imagine, postérieure aux *Comédiens*. La peinture en est plus grasse, le ton plus vif. Une fillette en robe à rayures vertes et rouges, brochée de fleurs blanches, danse lentement devant un paysage campagnard, au son de la flûte d'un petit berger ; deux autres enfants la suivent du regard, qui se sont habillés chez Van Dyck. Elle a le teint diaphane et le cou mince, des cheveux d'or clair sous un toquet d'or, des yeux fins, languissants, qui seront dangereux plus tard. Rien de plus piquant que l'ordonnance et la couleur.

La Leçon d'amour et *l'Amour paisible* sont de la pleine maturité de Watteau[2]. Lequel a précédé l'autre ? Je ne sais. Le classement, toujours difficile, l'est rendu davantage ici par le fait que le premier tableau, tout craquelé et « plissé », laisse mal apercevoir la manière dont il est peint : le second montre les tons brillants qui parent les pèlerins du Louvre, et ces accents nerveux, si caractéristiques, qui évoquent le souvenir des beaux dessins à la sanguine. Ils sont comme deux parties d'un poème, dont le mode seul est différent. L'atmosphère de l'un est plus limpide, l'atmosphère de l'autre plus lourde, plus ardente.

La Leçon d'amour, c'est une matinée d'automne. Les arbres, déjà, sont teintés d'ocre ; l'air a la fine douceur de septembre. Et je ne distingue pas d'amour dans cette leçon de musique. Si souple qu'avec le sang sous la peau elle paraîtrait vivante, voilà bien la voluptueuse statue qui préside aux *Amusements champêtres* d'Hertford House ; mais elle n'entendra pas aujourd'hui d'entretiens amoureux. Ces deux jeunes femmes ne pensent qu'au plaisir d'agencer un bouquet ; ce couple, penché sur un cahier, est tout à déchiffrer le chant que, paisiblement, accompagnera le guitariste. La couleur même nous avertit ; rien que des tons froids,

1. Ou *la Danse*. La gravure, anonyme, ne porte point de titre, mais seulement ces quatre vers :

Iris, c'est de bonne heure avoir l'air à la danse.
Vous exprimez déjà les tendres mouvemens
Qui nous font tous les jours connoître à la cadence
Le goust que votre sexe a pour les instrumens.

Cette gravure a été reproduite dans la *Revue*, t. VIII, p. 271.

2. *La Leçon d'amour*, gravée sous ce titre, est cataloguée *le Concert*. *L'Amour paisible* a été gravé sous ce nom par J. de Favannes. Il a été reproduit dans la *Revue*, t. XVI, p. 113.

jaune d'or, jaune citron, vert, bleu, gris, lilas, violet ; pas un seul rouge. Les deux roses blanches tombées aux pieds du musicien ne résument-elles pas tout le frais parfum du tableau ?

L'Amour paisible, c'est la fin d'un jour d'été. Une averse est tombée tout à l'heure, et la verdure en est plus verte. La campagne est une vaste émeraude, où la rivière au loin retient un rayon. Le ciel s'éclaircit, quelques lueurs roses traînent sur la vallée. L'air est humide et chaud. Une molle langueur y circule, envahit le corps, gagne l'âme. Le luth que frôle l'adolescent aux yeux noirs, en belle veste de soie, éveille et berce l'amour : amour sans fièvre. Si elle se lève, aidée par son ami, la brune au collier de perles attaché d'un nœud noir sur la nuque attirante, si elle s'éloigne au bras de son cavalier d'or, la blonde en robe de corail, qui se retourne avec tant de grâce, n'est-ce pas pour gagner un port, là-bas, derrière la colline, où les attend la galère enchantée ?... Le désir du peintre les accompagne, désir d'un cœur incontenté, qui sait qu'il ne les suivra pas. « Dans son *Voyage de Cythère*, que ses gentilles pèlerines, si jeunes, font pour la première fois, écrit Michelet, il reste au départ même. Il n'en peint que l'espoir, le rêve. Il va les embarquer et ne quitte pas le rivage. — Autre ne fut sa vie, un incessant départ, un vouloir, un commencement[1]. »

C'est que tant de lui-même ait passé dans ses fêtes, qui donne aux plus brillantes cette étrange émotion. Chez Watteau, la joie a toujours un arrière-goût de mélancolie. Qu'il le veuille ou non, la tristesse de sa vie s'y mêle, cette vie que, dans Caylus ou dans Julienne, on ne lit pas sans un serrement de cœur. Mais il n'est souffrance qui parfois ne s'apaise ; à certains jours heureux, « Watteau, si sombre, si atrabilaire, si timide, si caustique, n'était plus, nous dit Caylus, que le Watteau de ses tableaux, c'est-à-dire l'auteur qu'ils font imaginer, agréable, tendre et peut-être un peu berger. » C'étaient les jours où son art le possédait tout entier. J'imagine qu'il dut connaître les meilleurs quand, peu de temps avant sa mort, il put mettre dans un chef-d'œuvre tout son rêve de peintre : en tant que « peinture », *l'Enseigne de Gersaint* est le plus beau de ses tableaux.

1. *La Régence*, 1864, chap. XIX *Manon Lescaut. Mort de Watteau, 1721*, p. 352.

On sait dans quelles circonstances il le fit. C'était au retour de son voyage en Angleterre : à la fin de 1720 ou au début de 1721[1].

Il vint me demander, dit son ami le marchand de tableaux Gersaint, si je voulais bien le recevoir et lui permettre, *pour se dégourdir les doigts*, ce sont ses termes, si je voulais, dis-je, lui permettre de peindre un plafond que je devais exposer dehors. J'eus quelque répugnance à le satisfaire, aimant beaucoup mieux l'occuper à quelque chose de plus solide : mais, voyant que cela lui ferait plaisir, j'y consentis[2].

Contre sa coutume, Watteau fut satisfait de son ouvrage. *L'Enseigne* eut un grand succès. Elle passa bientôt dans la collection Julienne. A sa vente, en 1767, elle n'y était plus. L'avait-il cédée au roi de Prusse ? Toujours est-il qu'en 1760, l'œuvre que nous admirons à l'exposition se trouvait déjà, divisée en deux, au château de Charlottenbourg[3].

Ce fut, dit encore Gersaint, « l'ouvrage de huit matinées ». Probablement il exagère. Mais le travail dut être mené vite et dans une sorte d'ivresse. On croirait qu'avant de mourir, Watteau a voulu reprendre, une dernière fois, le contact direct de la nature. Plus de fantaisie, plus de rêve. La réalité même, et la plus simple : une boutique aux murs de laquelle les cadres se touchent; à droite, près d'un comptoir, une robe de satin blanc rayée de rose et de vert, une robe jaune, deux ou trois habits gris; à gauche, une robe de satin rose, glacée de reflets blancs,

1. Gersaint dit 1721, mais il donne aussi cette date pour celle du retour de Watteau. M. de Fourcaud me paraît avoir démontré que Watteau était déjà revenu en août 1720 (voir la *Revue*, t. X, p. 163-170). Gersaint écrivait en 1744; ses souvenirs ont pu le tromper.

2. Catalogue Quentin de la Lorengère, 1744.

3. Voir Seidel, *Œuvres d'art françaises du XVIIIe siècle appartenant à S. M. l'empereur d'Allemagne* (1900), p. 151. Il n'est pas surprenant que la toile, dont la composition s'y prêtait, ait été coupée en deux pour l'usage de Frédéric. Celui-ci, dans ses achats, apparaît surtout préoccupé d'avoir des tableaux propres à remplir certaines places déterminées de ses appartements. Il lui arrive de réclamer des « pendants » de grande dimension (voir Seidel, *op. cit.*, p. 16-18).

Un collectionneur parisien, M. Léon Michel-Lévy, possède un très beau fragment qu'il tient pour un morceau découpé dans *l'Enseigne* peinte originairement pour Gersaint (partie gauche). A son avis, les tableaux de Berlin seraient les deux moitiés d'une réplique de la main de Watteau, sinon d'une copie par Lancret. Cette opinion a été soutenue par M. Arsène Alexandre (*les Arts*, mai 1902); M. Louis Vauxcelles (*Gazette des Beaux-Arts*, mars et avril 1909); M. Babin (*l'Illustration*, 22 janvier 1910); l'argumentation repose principalement sur les différences constatées entre les toiles de Berlin et la gravure d'Aveline. Des observations en sens contraire ont été présentées par M. Laban (*Jarbuch der k. preus. Kunstsammlungen*, 1900) et M. Pierre Marcel (*Chronique des Arts*, avril 1909). La place me manque absolument pour exposer et discuter ici un problème aussi minutieux. Je tiens seulement à dire que je ne puis voir dans les tableaux de l'empereur d'Allemagne autre chose qu'un original de Watteau et l'un des plus admirables chefs-d'œuvre de la peinture. Je crois qu'aucun de ceux qui les ont vus dans la vive lumière de l'exposition n'y contredira.

un habit puce, une caisse où des commis emballent des tableaux[1]. C'est tout, et c'est une merveille.

Des Flamands ont traité ce motif, Téniers, Breughel; c'est à eux, peut-être, que Watteau a pris l'idée de son enseigne; mais d'eux à lui, quelle distance! Personne n'a jamais « composé » de la sorte, avec cette liberté, cette simplicité audacieuse: on aimerait à voir les morceaux réunis : les groupes, si naturels qu'ils paraissent s'être formés d'eux-mêmes, devaient se balancer dans un noble équilibre de lignes et de couleurs. L'exécution est admirable. Les leçons de Véronèse, dont les enseignements sont encore reconnaissables aux *Amusements champêtres* de la collection Wallace, se sont effacées sous celles de Rubens. Watteau est revenu à son premier maître, celui qu'il préférait à tous : il y a deux lettres de la fin de sa vie qui le font bien voir. Mais, est-il besoin de le dire ? il n'imite personne; il ne ressemble qu'à lui-même. On n'imagine pas une peinture plus franche, à la fois plus large et plus précise : nulle incertitude, nulle hésitation. Une même flamme a tout animé.

On examine chaque détail, et l'on y trouve quelque chose du plaisir que l'artiste a sûrement pris à le peindre : ces fonds où les tableaux sont indiqués avec autant d'esprit que de mesure, où tout s'harmonise dans l'atmosphère dorée; ce miroir gris entre les gris nuancés des habits d'homme; cette boîte de laque rouge; ces satins, ce mantelet noir, ces gants, ce soulier d'argent sur ce bas bleu; cette nuque sous les cheveux poudrés, ce visage rose aux transparentes ombres, ce fin profil que fait frémir un trait vif de carmin... On va d'une chose à l'autre avec ravissement. On se recule. On embrasse cette douce harmonie blonde, où fleurissent les deux robes de soie. On ne veut plus quitter ces tableaux. Et quand on se demande pourquoi des éléments si modestes, si banals même, touchent jusqu'à l'âme, on s'aperçoit qu'on n'en sait rien. D'autres l'ont dit, mais il faut le redire : c'est un miracle.

Il faut dire aussi, car l'histoire a ses droits, que *l'Enseigne* marque une date importante. N'oublions pas qu'il y a six ans seulement que Louis XIV est mort : et voilà déjà le meilleur de Chardin et de Greuze, avec

1. Le tableau dans la caisse est le portrait de Louis XIV. Ce n'est pas sans raison : la boutique de Gersaint s'intitulait : *Au Grand Monarque* (voir la *Revue*, t. X, p. 171).

quelque chose qu'ils n'auront jamais. Ainsi, la grande décoration exceptée, Watteau paraît à la source de tout l'art du XVIIIe siècle. Il n'est pas douteux que Boucher et que Fragonard lui doivent beaucoup; quant à Lancret et à Pater, ils n'existeraient pas sans lui. L'exposition ne nous permettra pas de suivre partout cette influence; elle nous donne, du moins, l'occasion de mettre à leur vraie place les peintres de « fêtes galantes ».



Avec l'autorisation de la Société Photographique de Berlin.

J.-B. PATER. — FÊTE CHAMPÊTRE (1733).

Collection de S. M. l'empereur d'Allemagne

Mais auparavant, il faut dire un mot de trois tableaux exposés sous le nom de Watteau et qui prêtent à la discussion.

Quand le *Portrait de femme* de la collection Reyre figura l'an dernier au Jeu de Paume des Tuileries, auteur et modèle étaient anonymes. L'un est devenu Watteau, l'autre, la mère du peintre Pater : le portrait aurait été peint vers 1716, en même temps que celui d'Antoine Pater, que conserve le musée de Valenciennes. Je n'ai pas eu l'occasion de revoir celui-ci, avec lequel une comparaison serait avant tout nécessaire. La toile de M. Reyre

est fort belle: quant à présent, j'ai peine à y reconnaître Watteau.

La Femme au tournesol (au baron Maurice de Rothschild), qui nous montre évidemment *Clytie* éprise d'Apollon, excellente peinture, d'une somptueuse couleur, me paraît également assez éloignée de la manière de Watteau. Sans doute, le paysage est vénitien d'allure, sans doute Rubens a inspiré ce corps ambré, teinté de rouge clair, et ce soleil jaune qui s'empâte dans un ciel bleu. Mais les meilleurs peintres du XVIIIe siècle, Le Moyne comme de Troy, Boucher comme Fragonard, se sont mis à la double école de Venise et d'Anvers. Je ne retrouve dans cette chair peinte par taches plates, dans ces draperies aux plis négligemment arrondis, l'exécution d'aucun Watteau que je connaisse, en particulier d'aucun de ses nus. Rien ne me rappelle la *Vénus* de Chantilly, ni l'*Antiope* du Louvre, ni *la Toilette* d'Hertford House. Ces trois nus ne se ressemblent guère, j'en conviens, ils ont pourtant un « air de famille », et l'on y voit quelque chose de l'incisif dessin du maître; les formes de la *Clytie* me semblent incertaines. Je n'oserais proposer un nom. S'il faut en évoquer un célèbre, je penserais plutôt à de Troy.

La grande toile, qui appartient à Mme Jules Porgès, et qui représente des comédiens italiens, pique davantage encore la curiosité. Le Scaramouche et le Mezzetin ont bien l'air d'être de Watteau; aucune des mains n'est indigne de lui; les attitudes de Gilles et de Scapin (mais non point leurs têtes) sont empruntées à des dessins gravés dans les *Figures de différents caractères* (n°s 17 et 164). En revanche, le visage rond et mollement peint de Gilles, le ciel d'un bleu terne, le paysage, les petits accents répartis çà et là, appelleraient le nom de Pater, si l'on savait qu'il eût rien fait en de pareilles dimensions. Est-ce une copie? Les différentes parties inégalement poussées empêchent de le croire. N'est-ce pas plutôt une œuvre inachevée de Watteau, et que Pater aurait reprise pour la vendre à quelque amateur? Hypothèse que rien ne prouve, mais qui demeure plausible. On sait que Pater a terminé des travaux commencés par son maître[1].

Quand Watteau mourut, Pater se trouvait, en effet, près de lui. Compatriote de Watteau, plus jeune que lui d'une dizaine d'années, il vint travailler sous ses yeux vers 1716; congédié à la suite d'on ne sait quel

1. Voir la *Revue*, t. X, p. 246.

mouvement d'humeur, il se vit rappeler en 1721 par Watteau, pris d'un touchant remords et « qui voulut, dit Gersaint, réparer le tort qu'il lui avait fait en le négligeant[1] ». Pater ne put profiter que pendant un mois de ces suprêmes conseils, mais « il avouait qu'il devait tout ce qu'il savait à ce peu de temps qu'il avait mis à profit ». On n'a pas de peine à le croire : le meilleur de son œuvre n'est qu'un reflet.



Avec l'autorisation de la Société Photographique de Berlin

NICOLAS LANCRET. — LE MONTREUR DE BOITE D'OPTIQUE.

Collection de S. M. l'empereur d'Allemagne

Ce n'est pas qu'il soit sans mérite. Quand on se trouve en présence d'une toile de sa bonne époque, j'entends des années qui suivirent la mort de Watteau, elle ne manque pas de plaire. Telles sont les trois peintures appartenant à l'empereur, *la Réunion en plein air*, qui paraît la plus ancienne, *le Colin-Maillard*, *la Réunion devant le mur d'un parc*, d'une qualité comparable au *Divertissement de soldats*, du Louvre, son morceau de réception (1728). Tels aussi *le Bain en plein air* et *le Bain à la maison*, de la collection d'Arenberg. La facture est souple, la couleur

1. Catalogue Quentin de la Lorengère.

jolie : une harmonie grise et comme cendrée, dans laquelle la lumière se concentre sur quelque jupe de satin rose et blanc, ou sur quelque corps à demi nu. Mais d'émotion point ; et dans la manière de sentir et de voir, une vulgarité plus flamande que française. Ces petites femmes rondelettes, au nez pointu, ont quitté la veille pour leurs belles robes le cotillon court et le tablier : on croit voir Lisette sous les habits de Sylvia. Pour peu que plusieurs tableaux de lui se trouvent réunis, la monotonie qui s'en dégage est insupportable. Et à mesure que s'éloigne le souvenir de Watteau, son talent s'affaiblit. La peinture jaunit dans la lumière, durcit dans les ombres ; le dessin devient plus conventionnel : la grande *Fête champêtre* de 1733, malgré de gracieux détails, est bien fade, bien confuse et bien peu vraie. On reconnaît un travail de pratique. Pater, c'est Mariette qui nous l'apprend, n'était occupé qu'à gagner de l'argent et à l'entasser. Il y paraît. « Le pauvre homme ne se donnait pas un instant de relâche[1] ». Il mourut à la peine à quarante ans.

Il y a de tout autres qualités chez ce fin Parisien de Lancret. Il entra chez Gillot par admiration pour Watteau, et, suivant son apologiste Ballot de Sovot, « pour puiser à la même source où il avait puisé »[2]. Au vu des tableaux qui le firent agréer à l'Académie en 1718, Watteau « l'embrassa tendrement ». On assure qu'ils se brouillèrent au sujet de deux toiles que Lancret avait exposées place Dauphine et qu'on avait crues de Watteau. Il semble pourtant qu'il fût difficile de s'y tromper. Dès ses débuts, Lancret eut ses qualités propres : *le Moulinet* et la *Réunion dans un pavillon*, autrefois à Potsdam et qui, malheureusement, ne sont pas exposés ici, datent, s'il faut en croire Mariette, de la jeunesse du peintre. Assurément, on voit qui les lui inspira ; mais ce ne sont point des pastiches, non plus, d'ailleurs, que la belle *Conversation galante* de la collection Wallace, qui aurait servi en 1719 de morceau de réception.

Le premier en date des tableaux prêtés par l'empereur semble être le grand *Colin-Maillard*, où certains types et les ajustements rappellent de loin Watteau. La peinture y est nourrie et ferme, les tons discrets, voilés de gris. *La Danse devant une fontaine*, — dite à tort *fontaine de*

1. *Abecedario*, édité par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon, 1853.
2. *Éloge de Lancret*, 1743. Réédité avec notes par J.-J. Guiffrey, Paris, 1874.



Avec l'autorisation de la Société Photographique [illegible]

NICOLAS LANCRET. — LA CAMARGO DANSANT.

Collection de S. M. l'empereur d'Allemagne.

Pégase[1], — a plus d'éclat ; les couleurs conservent quelque chose de cette vivacité qui fait l'agrément de certains Lancret aux rousseurs d'acajou[2], et l'on trouve encore cette chaleur de coloris dans *la Camargo*, vraisemblablement de peu postérieure à 1730[3]. Mais déjà, par places, la pâte s'amincit, la brosse insiste moins : les fonds bleuissent : le temps approche du délicat *Déjeuner de jambon* du Musée Condé (1735). Quelques années de plus, et des tons locaux, posés par touches légères, se fondront, quoique assez vifs, dans une atmosphère bleuâtre. C'est le cas du *Montreur de boîte d'optique* qui doit être un des derniers ouvrages de Lancret : outre qu'il affectionnait, à la fin de sa vie, cette sorte de sujet, — puisqu'il laissa inachevé un *Montreur de curiosité dans un village*, — les deux tableaux « contournés » du Louvre, qui firent partie d'une série exécutée pour Versailles en 1743, l'année même de la mort de l'artiste, sont peints d'une manière presque semblable[4].

Ces peintures pâles, et qui semblent près de s'évanouir, sont moins agréables que les autres. Elles gardent cependant la grâce tempérée qui embellit toute l'œuvre de Lancret ; et leur harmonie subtile séduit encore. C'est que Lancret est un coloriste d'un raffinement délicieux. Il n'est pas un grand dessinateur. Ses biographes affirment qu'il ne faisait rien que d'après nature ; il la voyait donc distraitement, car son dessin, élégant et juste, est très peu caractéristique. Il est peintre habile ; mais plus spirituel que fort. Ses compositions sont ingénieuses, aimables ; parfois même elles atteignent à la beauté. Je n'en veux pour preuve que *la Danse devant une fontaine* : deux bouquets d'arbres s'opposent, où s'appuient, d'une part,

1. Personne, à ma connaissance, n'a relevé que le groupe qui surmonte la fontaine est celui des *Chevaux d'Apollon pansés par des Tritons*, achevé en 1675 par les frères Marsy pour la « Grotte » de Versailles, et placés aujourd'hui dans le bosquet des Bains d'Apollon.

2. Je pense, en particulier, à la *Fête champêtre*, appartenant au comte de Listowel, qui figura cet hiver à l'exposition de la Grafton Gallery.

3. Lancret a exécuté trois autres portraits de la Camargo dansant, qui ne diffèrent que par le nombre des personnages accessoires et la couleur, et qui se trouvent respectivement à la galerie Wallace, à l'Ermitage, et au musée de Nantes. Le tableau de Londres, gravé par L. Cars, est au plus tard de 1730, puisque le 6 août de cette année-là, Lancret obtenait le privilège de vendre l'estampe. Les autres sont vraisemblablement du même temps. Je dois ces renseignements à l'obligeance de M. Émile Dacier. Le tableau de Berlin, plus important, est le seul où la Camargo soit accompagnée d'un danseur ; au reste, la figure de la danseuse est la même.

4. La chronologie des « manières » de Lancret n'a jamais été étudiée d'une façon suivie. Pour celle dont je hasarde ici l'esquisse, je dois d'utiles renseignements de fait à M. P. Leprieur et à M. de Fourcaud. Voir aussi Engerand, *Commandes des bâtiments du roi*, p. 263-267.

le groupe des danseurs et du musicien, de l'autre, la grande fontaine, et laissent entre eux une ouverture sur la campagne; le chant de la flûte et le bruit de l'eau qui se répondent, créent une sorte de mystère, où la rêverie se prolonge, fuyant vers les lointains que dore le couchant. Pareil bonheur est exceptionnel; ce qui fait, en général, le charme des tableaux de Lancret, c'est la couleur. Elle n'est point expressive, comme celle de Watteau, mais on y trouve des rapports de tons tout à fait rares, transpositions de certains effets qu'offrent les choses de la nature. Voici, dans *le Collin-Maillard* (je m'en tiens aux toiles de l'exposition), un accord de brun, de noir et de blanc, comme on en voit aux châtaignes entr'ouvertes; voici, dans *la Camargo*, un manteau gris et rose, nacré comme l'intérieur d'un coquillage, et, auprès d'un corsage bleu, une jupe jaune touchée d'un rayon de soleil, qui fait penser à la corolle des boutons d'or, par un matin d'été.

Lancret est un homme de goût. Sensible, délicat, cultivé, — nous savons qu'il aimait les anciens maîtres et qu'il les connaissait, — il n'a pas forcé son talent. Sachons lui gré d'être souvent exquis dans un petit domaine, et ne lui demandons que ce qu'il peut donner : un plaisir des yeux, rarement assez vif pour pénétrer plus avant. On lui fait tort en le comparant à Watteau. Quoiqu'il lui doive son genre, leur ressemblance est toute superficielle. Les mots qu'ils emploient peuvent paraître les mêmes, ils en font un autre usage, car ce qu'ils ont à dire est différent. Il n'y a point entre eux de mesure commune. Watteau est un grand peintre, l'égal des plus grands, personne ne s'y trompe plus; et c'est un poète qui parle au cœur. Pour tous ceux que la réalité blesse, il est un ami. Lancret demeure un étranger dont la rencontre plaît. Mais presque tous nos artistes du XVIIIe siècle n'en sont-ils pas là? Ils intéressent, ils charment, ils sont impuissants à retenir, parce qu'ils n'émeuvent guère.

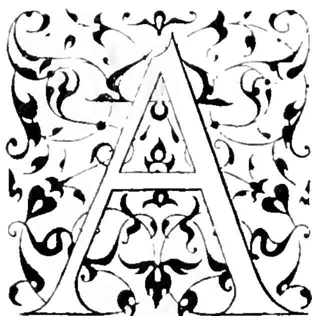
PAUL ALFASSA

(A suivre.)



L'HOTEL DES DUCS DE BOURGOGNE

A DIJON



U centre de la ville de Dijon, dominant d'une haute tour les basses maisons environnantes, se dressent les derniers vestiges du palais qui fut celui des grands ducs de Bourgogne. Ce monument, considérable en son temps, est la principale création des Valois bourguignons dans l'ordre de l'architecture civile, comme la Chartreuse de Champmol est par excellence leur œuvre religieuse[1]. Il montre ce qu'était au XVe siècle la demeure du premier des barons de France après le roi, et suggère des rapprochements intéressants avec les constructions similaires de la même époque.

L'idée première en appartient à Philippe le Hardi. Dès 1364, il résolut de substituer un hôtel, dans le style nouveau, au vieux château flanqué de tours rondes et d'épaisses murailles, noirci par les incendies, lézardé par le « crôlement de terre » de 1356, qu'avaient habité les ducs capétiens ses prédécesseurs[2]. Mais Philippe avait besoin d'argent pour ses entreprises politiques aux Pays-Bas, et aussi pour faire les frais de cette admirable Chartreuse de Champmol, où il avait ordonné « que son corps fût porté et enterré, en quelque lieu qu'il vînt de vie à trespassement ». D'autre part, le terrain choisi, qui fut celui de l'ancien château, était couvert de maisons, dont l'acquisition très onéreuse ne pouvait se faire que petit à petit. Pour ces raisons, la construction de l'hôtel ducal ne fut pas menée avec la même rapidité que celle de la Chartreuse, et elle n'eut

1. Voir Monget, *la Chartreuse de Dijon*, 2 vol. in-8°, 1898-1901.

2. Boudot, *Notice sur le palais des rois de Bourgogne et sur celui construit par les ducs à Dijon*, dans les *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, 1832-33.

point à son service les sommes considérables consacrées chaque année à l'œuvre du couvent. Des fonds prélevés momentanément sur d'autres chapitres, des tuiles, ardoises ou autres matériaux destinés à la Chartreuse et non employés, des pierres plates et des moellons tirés de la « perrière de Resne dessoubs Talant » qui appartenait à la chapelle des ducs de Bourgogne : voilà ce qui permit à Jean d'Auxonne, receveur du bailliage du Dijonnais, chargé spécialement de la dépense du palais, de faire exécuter les ordres de Philippe le Hardi. Après une suspension de travail presque complète, correspondant au gouvernement de Jean sans Peur, Philippe le Bon mit de l'argent « en certain lieu secret pour convertir ès nouveaux ouvrages de son hostel à Dijon », et celui-ci fut achevé vers 1454. Il avait été commencé en 1366.

Il a donc fallu un siècle et deux règnes, ceux de Philippe le Hardi et de Philippe le Bon, pour bâtir la demeure des ducs de Bourgogne. Presque tous les maîtres des œuvres de maçonnerie et de charpenterie du duché y ont travaillé, Jacques de Neuilly et Belin d'Anchenoncourt, Jean Bourgeois et Hugues d'Aunay, Philippe Mideau et Pierre de Chassigny, Nicolas Petit et Étienne le Tascheret, assistés par les meilleurs peintres et sculpteurs, Jean de Beaumez, Henry Bellechose, Arnoul Picornet, Claus Sluter; mais Jacques de Neuilly et Philippe Mideau en sont les véritables auteurs, et ce rôle éminent, joué par les deux principaux architectes de la cour de Bourgogne, prouve l'importance attachée par les ducs à la réalisation de leur dessein [1].

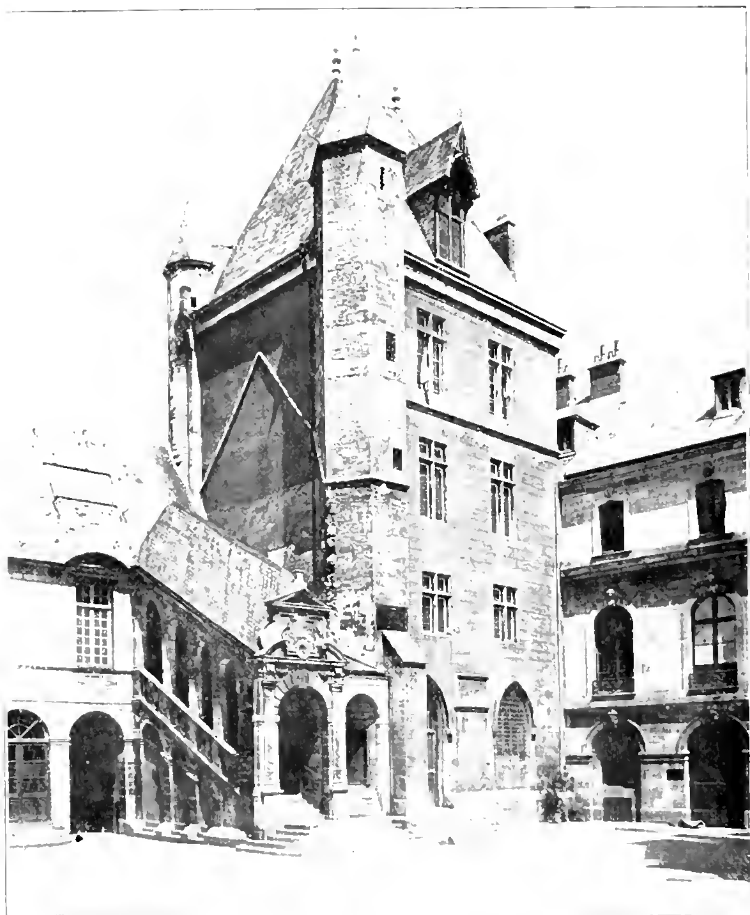
Les documents qui se rapportent à l'hôtel ducal sont rares. Les *Registres de la chambre des comptes de Dijon* fournissent un assez grand nombre de faits et de dates. Certaines données proviennent des bâtiments encore debout et de quelques vieilles estampes : le *Vray pourtraict de la ville de Dijon*, d'Édouard Bredin (1574) ; le *Plan de l'ancienne et nouvelle ville de Dijon*, par Le Pautre (1696) [2] ; le *Recueil du Frère Martellange*, à la Bibliothèque nationale [3] ; les *Dessins et plans de Mansart, premier architecte du*

1. Sur ces architectes, voir : Kleinclausz, *les Architectes des ducs de Bourgogne*, dans la *Revue* t. XXVI, p. 61.

2. Les plans de Bredin et de Le Pautre ont été souvent reproduits, notamment au tome I de la *Description du duché de Bourgogne*, de Courtépée. Il n'y a rien à tirer de la *Vue de Dijon en 1770*, par l'ingénieur Antoine.

3. Ub, 9, tome I. — Martellange est le Père-architecte bien connu ; il fut employé à Dijon dans la première moitié du XVIIe siècle.

roi Louis XIV, à la bibliothèque de l'Université de Paris[1]. Il y a, dans le Recueil de Martellange[2], un dessin à la plume, lavé de bleu et de bistre, de l'année 1611, représentant une *Vue de la maison du Roi à Dijon*[3], et,



LA TOUR DE BAR (ÉTAT ACTUEL).

dans celui de Mansart[4], une *Élévation du logis du Roi*, dessin relevé

1. B. IV, 15, n° 10, gr. in-folio relié en parchemin. — Ce Mansart n'est autre que Jules Hardouin Mansart, surintendant des bâtiments du roi sous Louis XIV et architecte du château de Versailles.

2. Folio 59.

3. C'est le nom sous lequel on désigna le palais ducal, après la réunion de la Bourgogne à la France.

4. Folio 3.

d'aquarelle et de gouache et daté 1688, qui sont particulièrement instructifs [1]. Enfin il a paru, dans ces dernières années, de bonnes études de détail qui seront citées à leur place. Nous allons chercher, avec l'aide de ces éléments, à nous représenter l'ensemble du monument vers le milieu du XVe siècle et à déterminer l'effet qu'il devait produire.

I

L'hôtel des ducs de Bourgogne s'épanouissait au cœur de la ville, parmi les ruelles étroites bordées d'échoppes et de maisons bourgeoises qui découpaient en tout sens ce quartier, le plus ancien et le plus populeux de la cité. La façade principale, précédée d'une cour, était tournée vers le midi. Dans le mur de clôture s'ouvrait la grande porte, encadrée de piliers et accompagnée d'une conciergerie confiée en 1419 à Jacquot Mainchot, « concierge de mgr le duc à Dijon [2] ». Du côté nord, proche l'église Notre-Dame, se trouvait une autre porte, décorée de trois statues « imprimées, étoffées et vernissées » en 1426 par le peintre Henry Bellechose, l'auteur du *Martyre de saint Denis* qui est au Louvre [3].

Les « hostels » proprement dits étaient constitués par deux corps de logis d'époque différente, qui existent encore, bien que fortement dénaturés, et que reliait un bâtiment étroit et bas, aujourd'hui disparu.

Le logis le plus ancien, celui de l'est, avait la forme d'une grosse tour carrée. On l'appelle la tour de Bar, parce que René de Bar, fait prisonnier en 1431 par les Bourguignons au combat de Bulgnéville, y fut retenu captif jusqu'au traité d'Arras de 1435 [4] : il serait plus juste de dire la tour de Philippe le Hardi, car ce fut proprement l'œuvre de ce duc, sa demeure et celle de sa famille. Cette tour avait trois étages sur rez-de-chaussée. Chaque étage comprenait une grande pièce en pierre blanche, plafonnée de poutres apparentes, éclairée par plusieurs fenêtres à croisée, et chauffée au moyen d'une vaste cheminée revêtue d'une grosse hotte. La

1. Le dessin de Martellange mesure 0^{m}545 sur 0^{m}390, et celui de Mansart 0^{m}80 sur 0^{m}55. On peut juger, d'après ces mesures, de leur importance.

2. Archives départementales de la Côte-d'Or, B. 1606, fol. 160 verso.

3. Archives départementales de la Côte-d'Or, B. 4477, fol. 42 recto. Cf. Kleinclausz, *les Peintres des ducs de Bourgogne*, dans la *Revue*, t. XXI, p. 168 et suiv.

4. Ce nom de tour de Bar (*torre di Barro*) se trouve déjà sur un plan italien de Dijon de 1622 (Bibl. nat., Va 33, fol. 173).

salle basse, voûtée d'ogive, recevait la lumière par une large fenêtre en arc brisé, et l'on y accédait directement du dehors par une porte dans le même style. Aux angles nord-ouest et sud-ouest, deux tourelles, l'une polygonale, l'autre ronde, coiffées de petits toits en éteignoirs, renfermaient les vis d'escalier. Une vaste toiture en tuiles de Saint-Léger, avec lucarne de bois, recouvrait l'édifice. Des verrières, dues au maître cambraisien Jean de Thioys, « varlet de chambre et voirrier de mgr », avaient été posées à l'occasion du mariage de Madame Catherine, fille de Philippe le Hardi, avec le duc d'Autriche, Léopold[1]. On n'avait omis les garde-robes ni les aisances. Sur le faite des édifices flottaient des étendards aux armes ducales.



LE GRAND LOGIS ; FAÇADE NORD (ÉTAT ACTUEL).

L'architecte Jacques de Neuilly, très occupé par les travaux de la Chartreuse, mit plus de vingt ans (1366-1387) à parfaire cet ouvrage, malgré l'assistance du maître-charpentier Belin d'Anchenoncourt, qu'on trouve, en 1377, « vacquant ès ouvrages des hostels de mgr à Dijon, tant ès cintres de la grosse tour comme en plusieurs autres ouvrages faits en iceux[2] ». Mais, à cette époque, on n'attendait pas plus l'achèvement d'une maison pour l'habiter que celui d'une église pour y dire la messe. Philippe le Hardi et sa femme Marguerite de Flandre logent dans la tour dès 1371, car les comptes de l'année mentionnent la construction de barrières

1. Archives départementales de la Côte-d'Or, B. 4431, fol. 33 verso.

2. Archives départementales de la Côte-d'Or, B. 4423, fol. 19. — En 1387, les tourelles sont couvertes avec de l'« escaille » (ardoise) provenant de la Chartreuse (*Ibid.*, B. 4431, fol. 38 recto).

dans les rues avoisinantes, « pour la gésine de Madame la duchesse », laquelle est sur le point d'accoucher de Jean Monsieur, le futur Jean sans Peur.

Le second logis, situé à l'ouest du précédent, appartient au règne de Philippe le Bon, ainsi qu'en témoignent les briquets et le silex de la Toison d'or sculptés en maints endroits ; Philippe Mideau en fut l'architecte. Déjà, la tour de Philippe le Hardi, dépouillée de tout appareil défensif, éclairée par des fenêtres aux profils soignés, s'écartait sensiblement du type féodal : mais sa forme restait celle d'un donjon. Le logis de Philippe le Bon, postérieur d'un demi-siècle, montre les progrès accomplis dans l'art de construire par les maîtres d'œuvres bourguignons.

C'était un grand bâtiment de forme allongée, recouvert d'une énorme toiture percée de quatre rangs de lucarnes en bois, correspondant à autant d'étages intérieurs, réservés sans doute aux officiers et domestiques. Le long du chéneau courait une balustrade en pierre, faite de meneaux enlacés et ornée de gargouilles ; derrière cette balustrade se dressaient de beaux louvres aigus, aux gables parés de feuilles de choux et coutournés de clochetons [1]. L'hôtel, construit sur rez-de-chaussée voûté, était divisé, dans le sens de la longueur, par un mur de refend provenant de la vieille forteresse des ducs capétiens et qui porte maintenant encore la trace de ces abris saillants en charpente, usités dans l'architecture française du XIIIe siècle, qu'on nomme des hourds. Au nord, tenant toute la hauteur du bâtiment, s'élevait la grande salle, où avaient lieu les réceptions et les festins ; au sud, sur deux étages, étaient disposés les appartements privés du duc et de sa famille [2]. Les fenêtres, à croisée simple ou double, surmontées d'accolades, étaient très belles. Des cordons de pierre moulurés marquaient la séparation des étages. L'accès des appartements privés était assuré par une tourelle d'escalier carrée, en saillie sur la façade

1. Voir les plans de Le Pautre, les dessins du P. Martellange et de Mansart. Les combles, immenses, se remarquent aussi dans une gravure d'Israël (Bibl. nat., Ux 21, n° 2604) et un dessin à la plume de Du Viert de 1609 (Bibl. nat., Ux 23, n° 3016), qui donnent de Dijon au XVIIe siècle des vues d'ensemble, fort médiocres d'ailleurs.

2. Le mur extérieur du château des ducs capétiens s'élevait en retrait de la muraille romaine, laissant entre elle et lui un espace libre. La grande salle fut construite sur ce terrain, tandis que les appartements privés occupèrent exactement la place du vieux château. Cf. Chabeuf, *Notes pour servir à l'histoire du palais ducal*, et *Documents inédits sur le logis du roi*, dans les *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XIII.



L'AILE ORIENTALE DU GRAND LOGIS ET LA TOUR DE BAR.
Dessin de Martellange Bibliothèque nationale

méridionale et flanquée, à partir du second étage, d'une autre plus petite. On arrivait à la grande salle par une tour de 46 mètres de hauteur, engagée complètement dans la bâtisse et construite après 1435 pour guetter les Écorcheurs : la tour de la Terrasse.

Dans la grande salle, on remarquait l'élancement du plafond, la cheminée monumentale, deux tribunes établies, l'une, dans le sens de la largeur, pour les musiciens, l'autre, dans le sens de la longueur, à l'intention des invités venus « non point pour souper, mais pour voir l'état de la magnificence du cas[1] ». Des portes en accolade, étroites comme on les faisait alors, donnant soit sur les tribunes, soit dans la salle, les mettaient en communication avec les appartements privés.

Ceux-ci se distinguaient par la richesse de la décoration et le luxe du mobilier. Les plafonds avaient des solives de bois peintes et sculptées. Les murs étaient peints en vert, en rouge, en jaune, et sur ce fond monochrome se détachaient des motifs variés : animaux, fleurs, devises, initiales, exécutés par les grands artistes de la cour ou par d'autres moins connus, comme Jacquot Neveu et Huot Le Borgne, chargés de peindre, en 1429, les limandes de trois chambres. Des velours brochés, des tapisseries de haute-lisse, achetées aux marchands d'Arras ou de Valenciennes et représentant, soit des verdures, soit des « istoires », formaient d'incomparables tentures ; des « tapis sarrasinois », à la laine épaisse et profonde, couvraient les planchers. Les ducs avaient à foison de ces étoffes, ce qui leur permettait de varier sans cesse l'arrangement de leurs pièces. Ils possédaient même des chambres entières, avec « banquiers », tapis de murailles et de fauteuils, tentures de lit : la chambre de Hainaut, la chambre de Bourgogne, la chambre du couronnement Notre-Dame, la chambre de la plaiderie des amours « à plusieurs personnages d'hommes et de femmes et plusieurs escriptures d'amours en rouleaux ». Les meubles, en bois sculpté, dressoirs, chaises, faux-destreux (fauteuils), avaient été exécutés par les « maîtres des menues œuvres de charpenterie », Thomas de Sombresse et Jean de Liége, avec une finesse dont on peut juger par le siége ducal aux armes de Jean sans Peur, que garde le musée de Dijon. Les dressoirs étaient chargés de vaisselle d'or et d'argent, de bassins, de coupes, de gobelets, véritables joyaux enrichis de pierres précieuses, conservés avec

1. Georges Chastellain, *Chronique des choses de ce temps*, t. I, p. 38

les colliers de prix, les diamants, les « fermails », dans une chambre du grand logis, « la chambre des joyaux », sous la surveillance d'un officier spécial, le « garde des joyaux [1] ».

Le souci de leur bien-être n'avait point fait oublier aux ducs celui de leur religion. A l'est de la tour de Bar et jointe à elle par une allée couverte, se trouvait la chapelle ducale, la Sainte-Chapelle, ainsi qu'elle fut nommée lorsque Philippe le Bon y eut déposé, dans un vase byzantin magnifiquement émaillé, une hostie miraculeuse, don du pape Eugène IV [2].

C'était une église gothique, construite suivant le plan cruciforme, et qui mesurait 60^{m}75 de longueur sur



LE GRAND LOGIS; FAÇADE SUD.

Dessin de Mansart, tiré du *Recueil des dessins de Mansart*, conservé à la Bibliothèque de l'Université de Paris.

1. L'orfèvrerie et la tapisserie des ducs de Bourgogne n'ont encore été l'objet d'aucune étude spéciale. Nous nous proposons de combler prochainement cette lacune.

2. Cette hostie représentait l'image du Christ assis sur son trône, et l'on disait qu'elle portait encore la trace des coups de stylet que le Sauveur avait reçus, et du sang qui avait coulé de ses blessures. Sur la Sainte-Chapelle de Dijon, voir les documents conservés à la Bibliothèque municipale de Dijon (fonds Baudot, nos 3 et 71), et à la Bibliothèque nationale (collection Bourgogne, t. X, fol. 214 et suiv.), *l'Histoire de la Sainte-Chapelle*, par l'abbé Clément (manuscrit autographe à la bibliothèque de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon), et surtout l'excellent ouvrage de M. d'Arbaumont, *Essai sur la Sainte-Chapelle de Dijon*, dans les *Mémoires de la commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. VI.

19m50 de largeur hors œuvre, 20m75 de hauteur sous clef[1]. Le portail, large de 22m40, était surmonté d'un gable triangulaire bordé de crochets, et flanqué de deux tours carrées, dont l'une, celle de l'ouest, ne fut jamais achevée. La porte, élevée de sept marches au-dessus du sol, avait reçu des écussons aux armes ducales, peints de couleur et d'or par Arnoul Picornet ; une statue de la Vierge ornait le trumeau. Au-dessus, se superposaient deux étages de verrières dont les baies, séparées par de sveltes colonnettes, évidaient presque entièrement la muraille. Le sculpteur Claus Sluter et le peintre Jean de Beaumez avaient fait un cadran solaire pour le pignon, et celui-ci portait en amortissement une grande statue de saint Jean l'Évangéliste, « cousin appostre, singulièrement ami et secrétaire de Dieu », à qui l'église était dédiée. Des arcs-boutants avaient habilement rejeté à l'extérieur la poussée des voûtes, permettant ainsi de continuer tout autour de l'édifice le percement des verrières ; et celles-ci offraient aux yeux émerveillés une grande variété de scènes et de personnages : *le Jugement dernier, les Bons enfants, la Vierge de douleur*, entourée de plusieurs saints, avec René de Bar à ses pieds. La croisée était surmontée d'une mince flèche ardoisée, cerclée aux deux tiers de sa hauteur par la couronne ducale fleurdelisée qui élevait son épi à 53 mètres du sol.

L'intérieur, paré d'un triforium, se divisait en trois nefs de quatre travées chacune. Autour du sanctuaire rayonnaient quatre chapelles, dont celle du duc, toute lambrissée. Les stalles des chanoines remplissaient le chœur, et Hue de Boulogne y avait peint, sur les murs, les armes de Philippe le Bon et des premiers chevaliers de la Toison d'or, au-dessus de leurs sièges en bois sculpté. Entre les colonnes qui portaient la voûte, se dressaient des images funéraires, notamment celle du financier lucquois, banquier de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur, Dino Rapondi, « à genoux, vêtu d'une longue robe, ceint d'une ceinture à laquelle pendait une grande bourse carrée[2] ». Les jours de fête, on tirait du trésor, pour les étaler au grand jour, les parements d'autel « de drap

1. La Sainte-Chapelle de Paris ne mesure que 35 mètres de long sur 11 mètres de large ; celle de Bourges, œuvre du duc de Berry, avait 31m25 de long sur 12m25 de large, et 21 mètres de hauteur sous clef.

2. De cette statue, qui existait encore au XVIIIe siècle, il existe un dessin à la Bibliothèque de l'Arsenal, qui se trouve fidèlement reproduit dans Leroux de Lincy, *Paris et ses historiens aux XIVe et XVe siècles*, p. 336.

d'or frizé », les courtines rouges, les tapisseries de haute lisse et les pièces d'orfèvrerie : aiguières, encensoirs, chandeliers, grandes et petites croix, aux armes de Bourgogne, que ducs et duchesses avaient amoncelés dans la maison de Dieu, avec autant de munificence que dans leur propre demeure[1].

Sur ce décor tombait une lumière chaude, vibrante, grâce au nombre des verrières et à leur coloris éclatant, qui faisait dire proverbialement du bon vin de Bourgogne, qu'il était « couleur des vitres de la Sainte-Chapelle[2] ».



LA SAINTE-CHAPELLE.
Dessin de Mansart, tiré du *Recueil des dessins de Mansart*, conservé à la Bibliothèque de l'Université de Paris

Cette belle église ne fut pas l'œuvre exclusive des ducs de la seconde race. Commencée vers le milieu du XIIIe siècle, elle possédait sanctuaire et transept à l'avènement des Valois, et la nef était amorcée ; mais, depuis longtemps, les maux causés par la guerre de Cent ans ne permettaient plus aux ducs de payer la somme de trois cents francs annuellement assignée par eux aux travaux de leur chapelle, si bien que la construction était arrêtée et que les parties déjà faites se trouvaient « en aventure de

1. D'Arbaumont et Marchant, *le Trésor de la Sainte-Chapelle de Dijon*. Dijon, 1887.
2. Chabeuf, *Dijon, monuments et souvenirs*, p. 209 et suiv.

cheoir par terre ». Philippe le Hardi s'en inquiéta aussitôt. « Il veillait avec le plus grand soin, dit le Religieux de Saint-Denis, à ce que le service divin fût célébré royalement, nuit et jour, en son hôtel. Il entretenait même, dans sa chapelle, pour donner plus d'éclat aux cérémonies du culte, un nombre de musiciens beaucoup plus considérable qu'aucun de ses ancêtres, et je blâmerais en cela son excessive prodigalité, si ce n'était une marque particulière de dévotion envers Dieu[1] ». Sur son ordre, la rente fondée par ses prédécesseurs fut régulièrement versée entre les mains de Jean d'Auxonne[2], et les travaux reprirent. Jacques de Neuilly éleva le portail (terminé en 1399), et Jean Bourgeois les voûtes. Philippe le Bon, plein de tendresse pour le sanctuaire où il avait reçu le baptême et établi « le siège et collège de l'ordre de la Toison d'or », employa une partie de ses revenus à le consolider et à l'embellir. Les verrières furent dues en partie à sa générosité. Leurs auteurs sont Antoine du Bois, Jeannot de Toul, maître Jean Rossignol, chargé par Jean sans Peur et Philippe le Bon « de l'entretien de toutes les verrières et ouvrages de verrerie des maisons et édifices des hostels de mgr à Dijon », et qu'on trouve, en 1420, restaurant une image de sainte Anne, « en une verrière de l'hôtel ducal ».

A. KLEINCLAUSZ

(A suivre.)

4. *Chronique de Charles VI*, par le Religieux de Saint Denis, XXV, 4 (éd. Bellaguet, t. III, p. 147
5. D'Arbaumont, *Essai sur la Sainte-Chapelle*, p. 74.



LA RENAISSANCE DE LA PEINTURE JAPONAISE

SOUS L'INFLUENCE DE L'ÉCOLE CHINOISE DU NORD

DU MILIEU DU XIVe SIÈCLE A LA CHUTE DES ASHIKAGA (1573)



E milieu du XIVe siècle avait été pour le Japon une époque de désolation, expliquant la décadence des écoles de Yamatoye, constatée dans un précédent article[1].

Yoshimitsu (1368-1393), appartenant à la famille Ashikaga, dont il fonda la puissance, réussit à rétablir l'ordre et présida à la réconciliation et à la fusion des deux cours du nord et du sud. Il restaura des temples et fit construire de nouveaux palais pour remplacer ceux qu'avait détruits l'incendie. Kyôto sortit de sa torpeur et reprit un peu de son ancienne opulence. Les successeurs de Yoshimitsu, qui avaient hérité du titre de shogun, continuèrent l'œuvre de ce dernier : Yoshimasa (1449-1471), en particulier, favorisa le luxe et les beaux-arts. C'est de son shogunat que date l'extension prise par la cérémonie du thé, née durant le milieu de l'ère de Kamakura[2]. Celle-ci exerça une certaine influence sur la peinture, en raison du décor qu'elle nécessitait, qui comportait un kakemono[3] dû à quelque peintre illustre. Mais bientôt, comme autrefois les Minamoto, puis les Hôjo, les nouveaux shoguns se désintéressèrent du gouvernement et abandonnèrent la direction des affaires à des subalternes. Les troubles de la période Onin (1467-1469) marquèrent les temps que les Japonais appellent l'âge sombre de leur histoire.

1. Voir la *Revue*, t. XXVI, p. 129.
2. De la cérémonie du Chyodo, de la secte Zen, où on offrait le thé au Bouddha et aux hommes.
3. Littéralement, « chose pendue », peinture se déroulant dans le sens de la hauteur.

Près d'un siècle de tranquillité relative avait néanmoins suffi à assurer la renaissance de la peinture japonaise sous l'influence de la Chine et des nouvelles sectes bouddhiques.

Profitant de l'impuissance impériale et de la décadence du pouvoir shogunal au milieu du xive siècle, des provinces maritimes s'étaient rendues presque indépendantes. Elles en avaient profité pour renouer avec le continent les relations commerciales interrompues depuis si longtemps. Avec des marchandises de toutes sortes, nombre de peintures chinoises entrèrent au Japon, où elles trouvèrent des admirateurs et des imitateurs. Les temples et les collections particulières de ce pays possèdent encore aujourd'hui beaucoup de ces œuvres, si bien qu'on peut prétendre, sans paradoxe, que c'est au Japon qu'on serait actuellement le mieux placé pour écrire l'histoire de la peinture chinoise.

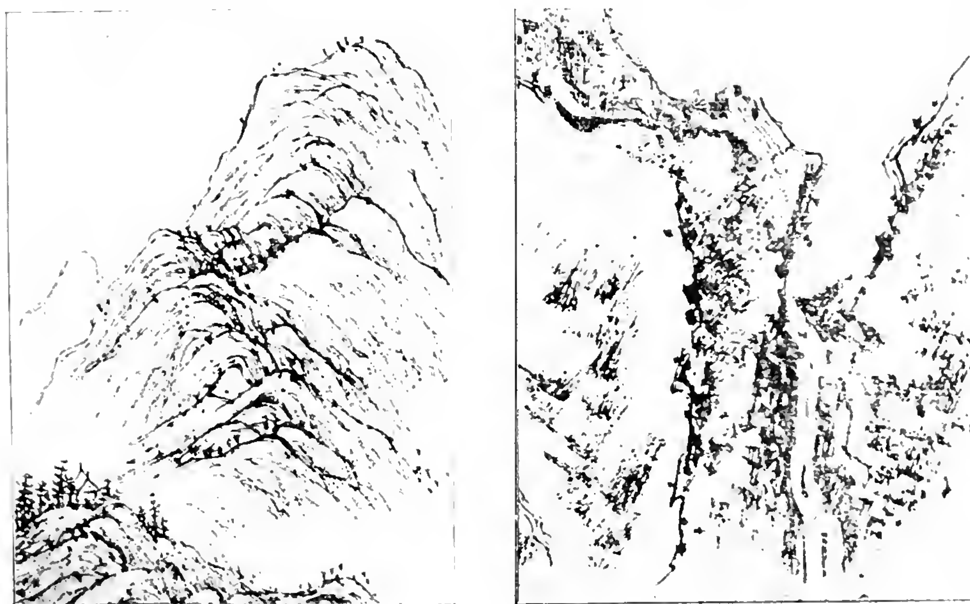
Sous les dynasties Sung (960 à 1279) et Yuan (1279 à 1368), l'art chinois s'était humanisé et avait atteint un haut degré de perfection, qu'il semble nécessaire de résumer ici, parce qu'en lui seul on trouve l'explication de la renaissance japonaise de la fin du xive et du xve siècle. Durant l'époque précédente des Tang (618-907), la peinture laïque avait visé moins au réalisme qu'à la puissance d'expression. Les artistes s'étaient efforcés d'y atteindre en s'inspirant de la sobriété de la calligraphie et en acquérant une parfaite maîtrise du coup de pinceau. De là à une certaine stylisation, il n'y avait qu'un pas, qui fut souvent franchi. C'est alors également que s'étaient fondées les deux grandes écoles dont l'influence allait tout à tour prédominer au cours des siècles. Wan-weï (vers 713-742) avait créé l'École du sud, recherchant surtout la grâce et l'harmonie, en opposition à l'école du nord, dont les deux premiers maîtres furent deux membres de la famille Li : Sù-hsün et son fils Chao-tao. Ces derniers voulurent atteindre au sublime par la hauteur de la conception et la vigueur de l'exécution.

A partir des Sung (960-1279), et pendant plus de quatre siècles, les tendances du nord allaient prédominer. Elles se trouvèrent encouragées par le célèbre empereur de Chine, Hui-tsung, qui gouverna de 1101 à 1125, et dont deux peintures sont encore de nos jours conservées à Kyôto, au monastère Konchiin[1].

L'école du nord triomphante proclama que le dessin ne devait pas

1. Voir Tajima, *Selected Relics of Japonese art*, t. II, pl. 11 et 12.

être un esclave servile de la calligraphie. Elle s'appliqua à refléter les tendances rationalistes du confucianisme et à démontrer la logique et l'harmonie de la nature. Ces théories pouvaient admirablement s'exprimer dans le paysage. Aussi les critiques d'art chinois des premières années Sung proclamèrent-ils les mérites de ce genre pictural. L'un d'eux, Kuo-hsi [1], après avoir vanté les charmes de la nature et montré combien



A B

Fig. 1. — Types montagneux.

A. « Fibres de chanvre ». B. « Coupure de hache ».

le calme de la campagne repose du tumulte et de l'agitation de la ville, en vient à constater que peu de gens cultivés ont la faculté d'en jouir en raison de leurs multiples occupations. L'artiste doit donc s'efforcer de mettre sous leurs yeux les beautés qu'ils ne peuvent aller contempler. Telle est, selon lui, la meilleure raison d'être du paysage. Il recommande ensuite au peintre d'avoir un esprit large et libéral, d'observer avec attention, mais sans minutie, de fortifier sans cesse son expérience et de ne retenir que l'essentiel du sujet à traiter, sans jamais s'abaisser à la vulgarité.

1. Auteur du *Lin-ch'uan-kao-chich* (« Les nobles aspects des forêts et des cours d'eau »).

En synthétisant ainsi, l'artiste en vient naturellement à faire œuvre subjective, car la généralisation est fortement empreinte des caractères du moule spirituel dans lequel elle s'est formée. Le peintre chinois ne se proposait pas pour but de copier servilement la nature, mais bien de rendre les pensées que lui inspiraient les différents aspects de celle-ci. Son œuvre est profondément philosophique et souvent symbolique. C'est ainsi qu'il aime à opposer aux quelques détails du premier plan des lointains sans bornes où rien n'arrête le regard, à montrer la faible humanité s'agitant vainement dans l'infini. Les sujets choisis sont généralement simples et traités largement. Le peintre procède par juxtaposition de masses, en accordant une grande attention aux valeurs relatives provenant de la différence de plan ou d'éclairement. Ses préférences vont aux teintes neutres, et il tire de grands effets du contraste du noir et du blanc.

Ces quelques idées générales exposées, il semble nécessaire de pousser plus loin et d'entrer dans le domaine de la technique. Nous les rendrons ainsi plus claires et pourrons en outre montrer les différences existant entre l'École du nord des époques Sung (960-1279) et Yuan (1279-1368), et celle du sud qui devait prédominer surtout par la suite sous les Ming (1368-1644).

La représentation des arbres et des montagnes forme l'essentiel d'un paysage, tant chinois que japonais. La logique chinoise a classé les différents types de montagnes sous seize rubriques. Leurs noms font image. Nous n'en donnerons ici que la traduction, pour éviter à l'oreille du lecteur des consonnances qui lui sembleraient trop barbares.

Les contours des montagnes sont ainsi comparés : à la partie supérieure du champignon ling-chih ; à une ceinture serrée ; à une dent de cheval ; à la coupure produite par une forte ou une petite hache (fig. 1 B) ; à des cristaux d'alun ; à une image de démon ; au pelage d'un bœuf ; au ruissellement de gouttes de pluie ; à des fibres de chanvre (fig. 1 A), déliées ou embrouillées ; aux veines d'une feuille de lotus ; à un cordage noué ; à la tête du dieu du tonnerre ; à des remous dans l'eau ; à des taillis éparpillés...

Un critique japonais, M. Sei-ichi Taki, dont nous avons déjà cité les savantes études, s'est efforcé de démontrer le sens géologique de ces



Fig. 2. — Ma-Kuei (début du XIIIe s.). — Paysage.
Chine, époque des Sung (960-1279).
Collection du comte Tatsumichi Tokugawa.

dénominations, les unes correspondant à des couches stratifiées, d'autres à des faciès rocheux ou à des clivages.

Ce qu'il importe surtout de retenir, c'est qu'à l'origine ces divers modes de représentation des montagnes répondaient à des réalités. Bien des paysages chinois donnent au voyageur l'impression de sites déjà vus. Il croit y reconnaître parfois les découpures grandioses des Alpes du Setchouen où abondent les murailles imposantes, les donjons rocheux, les défilés taillés à coups de hache. Cette constatation est d'ailleurs facilement explicable si on se souvient que, dans cette région, se dresse la montagne sacrée d'Omi, lieu de pèlerinage vénéré pour les disciples du Bouddha. Mais peu à peu, les artistes chinois ne devaient plus voir dans les seize manières de figurer les contours montagneux que des conventions commodes dispensant de l'étude d'après nature.

Parmi ces silhouettes de montagnes, les unes étaient gracieuses et donnaient une impression de calme ; d'autres, au contraire, favorisaient la prédominance

de la vigueur du trait et étaient appelées à montrer la puissance des forces de la nature (fig. 1).

Si l'école du sud affectionna les premières, celle du nord leur préféra forcément les secondes. Dans un paysage de Ma-kuei[1] que nous reproduisons, les montagnes du fond correspondent au type « découpé à la hache » (fig. 2)[2].

Ce que nous admirons le plus chez les peintres d'arbres et d'oiseaux de l'époque des Sung, c'est également la sobriété et la vigueur de l'exécution. L'oiseau sur une branche de bambou ici reproduit (fig. 3) permettra de s'en rendre compte. Il est dû à Su-kuo (1072-1123), fils du célèbre littérateur et homme d'État Su Tung-p'o. C'est un simple croquis en noir et blanc où tout l'effet repose sur le contraste des couleurs et la hardiesse du trait.

Parmi les peintres de l'époque des Sung (960-1279) qui eurent le plus d'influence sur les Japonais, citons encore la trinité artistique que ces derniers ont nommée Bakagan et qui comprit : Hsia-kuei (*Kakei* en japonais ; vers 1195-1225), Gwankai (*Ganki* en japonais ; 1re moitié du XIIIe siècle) et Mayüan (*Bayen* en japonais), et, en outre, Lian-kai (*Riōkai* en japonais, qui vivait vers 1195-1224, prestigieux paysagiste) et Mu-hsi (*Mokkei* en japonais), célèbre par ses peintures d'animaux réels ou fantastiques.

Un des maîtres les plus estimés de l'époque Yuan (1279-1368) fut Yen-hui, renommé pour ses portraits de saints et d'ermites. De ce dernier, nous donnons (pl. ci-contre) un kakémono représentant trois Sennins[3]. Le lecteur aura ainsi une idée des modèles chinois en des genres différents qu'eurent sous les yeux les promoteurs japonais de la renaissance de la peinture de la seconde moitié du XIVe siècle et du XVe. Ceux-ci, d'ailleurs, ne se contentèrent pas d'étudier les œuvres des maîtres Sung et Yüan, ils tinrent à visiter le pays où l'art de ceux-ci s'était développé. A cette époque, l'Empire du Milieu joua le rôle de pôle d'attraction, comme l'Italie au

1. Peintre chinois de l'époque des Sung qui travaillait vers la fin du XIIe et les premières années du XIIIe siècle, et qui appartenait à la célèbre famille Ma, fondée par Hsing-tsu, dont Ma-kuei était le petit-fils.

2. Par contre, la peinture de Sôami du présent article (fig. 10) est un exemple du style de l'école du sud.

3. Saints bouddhiques. Cette peinture appartient à la collection du comte Naoakira Matsudaira et fut rapportée de Chine durant l'époque des Ashikaga.



Yenhui. — Trois « Sennin ».

Chine, époque des Yuan (1279-1368).

Collection du comte Naoakira Matsudaira.

moment de notre Renaissance européenne. Les peintres japonais s'enorgueillirent de faire suivre leur signature de la mention « qui a été en Chine ». Dans leur œuvre abondent les paysages idéalisés, les sites de rêve, souvenirs des sites contemplés par delà les mers.



Fig. 3. — Su-Kuo (1072-1123). — Oiseau.
Chine, époque des Sung
Collection de M. Kosaku Uehdo.

Il nous reste maintenant à dire un mot de la seconde influence qui agit sur la renaissance japonaise. Nous voulons parler des idées religieuses de l'époque. Nous avons reconnu le réalisme des disciples de Confucius dans les peintures chinoises de l'époque des Sung. D'autre part, la secte bouddhique Zen, créée au Japon dès l'époque de Kamakura (1185-1334), mais qui eut son plein épanouissement au XIV[e] siècle, recommandait comme principale voie du salut la méditation sereine dont elle voyait l'image parfaite dans le calme de la nature. La peinture qu'elle inspira

eut un caractère simple et élevé; elle affectionna surtout le paysage.

Toutes les circonstances se montraient donc favorables au plein développement de ce genre pictural, jusque-là demeuré secondaire et le plus souvent réservé au rôle de toile de fond par les premiers maîtres Tosa, étudiés dans un précédent article[1].

Les peintres de la renaissance japonaise, comme leurs modèles chinois, ne cherchent pas à rendre scrupuleusement la nature. Ils se souviennent, parfois assez vaguement, de sites admirés en Chine ou dans leur propre patrie et tâchent d'exprimer les états d'âme provoqués par ceux-ci. Ils affectionnent en outre le symbolisme. D'autres fois, leurs œuvres ne sont que la traduction de poésies célèbres. Contrairement aux illustrations de romans historiques des Keion Sumiyoshi et des Mitsunaga, leurs kakémonos ne comportent qu'un très petit nombre de personnages. Quelques-uns d'entre eux ont conçu des scènes légendaires, mais ils les ont traitées d'une façon toute différente de celle des premiers Tosa. Comme nous aurons l'occasion de le constater par la suite, des foules pleines de vie n'entourent plus les personnages principaux. Le peintre montre ceux-ci s'isolant du monde pour penser et non pas s'y mêlant pour agir, suivant la forte maxime d'un de nos moralistes. Le paysage où ils méditent a toujours, au contraire, une importance capitale dans l'ensemble, car l'artiste cherche à refléter dans la nature les pensées des sages.

Désormais, à l'imitation des Chinois, les peintres japonais introduisent souvent dans leurs œuvres les animaux, tant fabuleux que réels. Mais là encore ils ne se contentent pas de faire œuvre réaliste, de noter tous les détails de la fourrure du tigre ou du pelage de l'oiseau, comme le feront les écoles de Kyôto du XVIIIe siècle. Ce sont surtout les instincts des bêtes qu'ils s'efforcent de mettre en lumière : la férocité et la prudence cauteleuse du félin, la joyeuse insouciance du passereau, par exemple.

La technique devait se ressentir de ces conceptions fondamentales. Les caractéristiques des écoles nouvelles allaient être, en ce domaine, le retour à la simplicité et une réaction prononcée contre le coloris très vif et assez épais des peintres de Yamatoye du milieu du XIVe siècle. A la minutie de miniaturistes, souvent montrée par ceux-ci, se substitua une manière plus large, où la finesse précieuse du pinceau fut remplacée par

1. Voir la *Revue*, t. XXVI, p. 129.

la vigueur expressive du trait. On visa désormais à la synthèse plus qu'à l'analyse dans l'exécution comme dans la conception. Du même coup disparurent l'enluminure et les rehauts d'or et de gouache. L'école dite « de l'encre » se contenta même d'employer l'encre de Chine et les réserves opposant le blanc au noir. En dehors de ces nuances, les peintres de la fin du XIVe et du XVe siècle n'admirent que des teintes accessoires fort neutres : le brunâtre, le verdâtre et toute la gamme des gris.



FIG. 4. — KAO. — L'ERMITE BUKAN.
Milieu du XIVe siècle. — Collection de M. Gejo.

La renaissance japonaise eut ses précurseurs dès le milieu du XIVe siècle. Parmi ceux-ci, nous devons citer : Kao et Shokei, puis Tojin Shûbun, Minchô et Josetsu, qui vécurent un peu plus tard.

Kao était originaire de la province de Chikugo. Il porta différents autres noms, tels que ceux de Ryôsen, Shikan et Gukei. Étant allé en Chine, il y étudia la doctrine bouddhique et la peinture chinoise des époques Sung et Yuan. Après son retour au Japon, il devint prêtre de la secte Zen au temple Nanzenji de Kyôto, où tous le respectaient pour sa haute

valeur morale et sa science : ses peintures à l'encre de Chine sont visiblement inspirées du maître Sung Mu-hsi. Nous donnons la reproduction d'une œuvre de ce genre, appartenant à la collection de M. Gejo (fig. 4). Le sujet en est simple : l'ermite Bukan[1], monté sur un tigre et enseignant la loi du Bouddha. L'exécution est dans son ensemble d'une vigoureuse sobriété. A l'attitude farouche et brutale du félin viennent s'opposer le calme et la malice sereine du saint dont le visage est merveilleusement expressif. On sent là la recherche de cette peinture psychologique dont nous avons précédemment noté l'apparition.

Dans ses peintures en couleurs, Kao s'inspira surtout de Gwankai[2].

Au sujet de la date de sa mort, les avis sont assez partagés. Suivant certains, elle eut lieu durant la première année de Teiwa (1345). Mais il existe dans la collection du temple Honkokuji, une série de trente-deux portraits de rakans[3] dus à son pinceau et portant l'inscription : *Peint par le prêtre Ryôsen* (autre nom de Kao) *durant la septième année de Shoei* (1352). L'authenticité de ces œuvres parait indiscutable, ce qui prolongerait de plusieurs années la vie du peintre.

Le bonze Shôkei, encore connu sous le nom de Toyo, fut d'abord shoki, c'est-à-dire employé au temple Kenchoji de Kamakura, d'où son autre surnom de Keishoki qui signifie « Kei, l'employé ». Dans deux paysages (fig. 5) ici reproduits, il déploie un vigoureux et poétique talent le rattachant manifestement à l'école chinoise du Nord. Il mourut en 1345.

Parmi ses continuateurs, on cite Koetsu, qui vivait vers le nengo Eikyo (1429-1441) et fut un remarquable peintre d'oiseaux[4].

Le premier Shubun, qu'il ne faut pas confondre avec le grand maître de la fin du XIVe et du commencement du XVe siècle, florissait en Eiwa (1375-1378). C'était un Chinois naturalisé Japonais, d'où son surnom de Tojin[5]. Il habita la province de Hida et trouva femme dans la famille de Soga, ce qui le fait considérer comme un ancêtre du célèbre Jasoku, dont nous aurons l'occasion de parler. On lui doit surtout des paysages et des croquis de fleurs et d'oiseaux.

1. Qui vivait dans la montagne Tendai durant l'époque des Sung.
2. Maître chinois de l'époque des Sung (voir ci-dessus).
3. Disciples directs de Shaka.
4. Voir le *Kokka*, n° 220 : deux peintures d'oies sauvages.
5. Chinois d'avant l'époque des Ming.



FIG. 5. — SHOKEI. — PAYSAGES

Première moitié du XIVe siècle. — Collection de M. Tomitaro Hara.

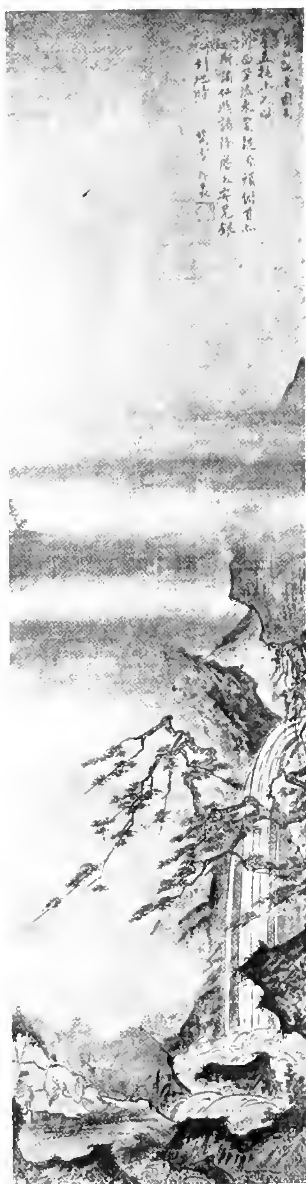


Fig. 6.
Minchô (1352-1431).
Paysage.

Minchô (1352-1431)[1] a été considéré par les anciens écrivains japonais comme un des maîtres les plus éminents de la Renaissance. Par contre, quelques critiques contemporains, probablement par une réaction exagérée contre ces appréciations, semblent l'avoir quelque peu décrié. Nous allons essayer de nous rendre compte de la part de vérité contenue dans ces avis différents. Il semble tout d'abord nécessaire de considérer le milieu dans lequel il vécut.

Originaire d'Awaji, il entra jeune en religion et alla étudier, sous la direction de Daidozenji, au Nammeiin[2] du Tofukuji. Il y devint par la suite *densu*, c'est-à-dire bonze gardien ou maître des cérémonies, d'où son surnom de Chô-Densu. Une passion précoce pour la peinture lui fit négliger quelque peu les études théologiques, ce dont son maître se montra fort mécontent. Finalement, il abandonna ce dernier, et, pour manifester sa joie de la liberté reconquise, prit le surnom d'Hosokaï, ce qui veut dire « vieille sandale de paille ». Il voulait ainsi exprimer qu'il avait quitté son maître sans aucun regret, comme on jette au loin des sandales hors d'usage. Cet incident ne diminua en rien son goût pour les sujets de peinture religieuse. C'est ainsi qu'en 1408, ayant déjà cinquante-sept ans, il exécutait pour le Tofukuji un Nirvana du Bouddha[3]. Le même temple lui fut redevable des images des 500 Rakans.

1. On prononce parfois, mais à tort, son nom Meichô ou Myôchô.

2. Rappelons que les noms de lieux habités terminés en *in* indiquent des monastères, et ceux en *ji* des temples bouddhiques.

3. C'est-à-dire l'entrée du Bouddha dans le néant infini.

Le paysage que nous reproduisons (fig. 6) est manifestement inspiré d'un maître Sung de la première moitié du XIIe siècle. Le sujet (un poète assis au pied d'une cascade), la nervosité et la sûreté de l'exécution, les formes données aux rochers et à l'arbre, tout cela atteste sa filiation avec l'école du nord.



FIG. 7. — MINCHÔ. — SIX « RAKANS ».
(Collection du Tofukuji de Kyôto.)

Mais ce sont surtout ses peintures religieuses qui ont rendu Minchô célèbre. On a pu le nommer le Fra Angelico du Japon, en raison de son zèle pieux à exécuter les portraits des saints taoïstes et bouddhiques. La légende rapporte que, pendant qu'il peignait ses rakans du Tofukuji, sa mère, gravement souffrante, exprima le désir de le voir. Mais l'artiste, ne voulant pas abandonner son œuvre, se contenta de faire son propre portrait en se servant d'un miroir et l'envoya à la malade.

Dans ce genre pictural, Minchô se montra le disciple des peintres chinois Li Lung-mien[1] et Yen-hui[2]. Mais il est très

1. Peintre de l'époque Sung.
2. Peintre de l'époque Yuan.

important de remarquer qu'il conserve de fortes attaches avec l'école japonaise de Takuma[1]. C'est donc un *maître de transition*. Tandis que ses paysages sont exécutés à l'encre dans un style purement chinois, ses portraits de saints sont, en effet, rehaussés d'un coloris brillant, mais non empâté. C'est ainsi que les vêtements des six arhats[2] de la figure 7 sont rouge carmin franc, bleu, orange et vert. Minchô semble avoir surtout innové dans sa façon de grouper les personnages dans le sens de la profondeur, ce que ne faisait pas l'ancienne école de Takuma. Il s'est également efforcé de varier les expressions et les attitudes. Le fond est généralement constitué par un paysage ou un temple. On a reproché aux conceptions artistiques de Chô-Densu quelque monotonie, de la raideur et un certain manque de grâce.

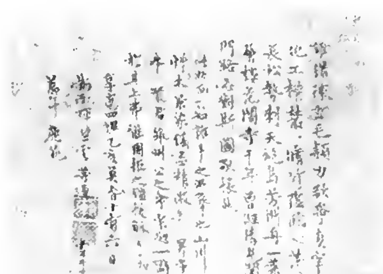




Fig. 8.
Attribué à Shûbun (vers 1394-1427).
Paysage.
Collection de M. Tatsuo Yamamoto

Comme paysagiste, il n'a pas atteint la maîtrise de Shûbun (le deuxième), de Sesshû et de Kano Motonobu. On ne doit, d'ailleurs, pas s'en étonner, en raison de l'époque où il vivait. Il ne faut pas, en effet, oublier que ce fut un précurseur, tandis que les peintres que nous venons de citer, surtout les deux derniers, marquent l'apogée de la Renaissance japonaise sous l'influence Sung-Yüan. En réfléchissant à tout ceci, on sera amené à porter sur Minchô un jugement également éloigné de l'éloge excessif ou du dénigrement outré. On lui réservera équita-

1. École de peinture religieuse fondée par Tamenari (vers 1037-1039).
2. Nom donné dans l'Inde aux rakans (disciples du Bouddha).

blement une place importante dans l'histoire du développement de l'école nouvelle.

Minchô eut pour élève un Chinois naturalisé, qui porta le nom de Josetsu. Ce dernier était venu au Japon durant le nengô Oei (1394-1427). Il habita au temple de Sokokuji, à Kyôto, et fut un paysagiste et un peintre de fleurs et d'oiseaux très habile. Son talent lui valut la protection shogunale. Par malheur, ses œuvres authentiques sont de nos jours extrêmement rares. Quelques-unes sont conservées au Taizoo du Myôshinji. Mais son plus beau titre de gloire est, sans conteste, d'avoir formé Ekei Shûbun et, indirectement, Sesshû et Kano Motonobu, influant ainsi sur les chefs des trois principales écoles Sung-Yuan japonaises.

Le nom ordinaire de Shûbun était Tokei. On ignore l'année de sa naissance et celle de sa mort, sachant seulement qu'il florissait durant l'ère Oei (1394-1427). Il prit l'habit au Shokokuji à Kyôto. Par la suite, il adopta le surnom d'Ekei, parce que sa nouvelle demeure, au temple Eigenji[1], dans la province d'Omi, s'appelait ainsi. Élève de Josetsu, il étudia en outre les maîtres chinois de l'époque Sung. C'est ainsi qu'il emprunta à Ma-Yüan et Hsia-Kuei[2] leur procédé de Suniye (dessin à l'encre de Chine légère). Il est considéré comme le créateur du *Bunjingwa* au Japon.

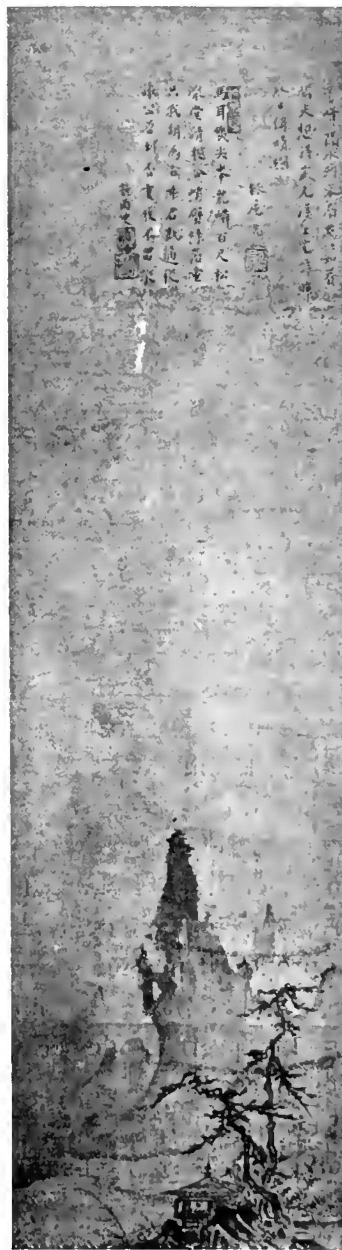


Fig. 9. — Attribué a Shûbun. Paysage.

Collection de M. Kuehn.

1. Les deux temples de Shôkokuji et d'Eigenji avaient été fondés, le premier en 1383 et le second en 1320, par des bonzes se rattachant à la branche Rinzai de la secte Zen. On pourra constater une fois de plus l'influence de cette dernière sur la peinture de la renaissance.

2. Voir ci-dessus.

Cette expression signifie « peinture de lettré ». Le style auquel elle s'applique eut toujours une grande vogue en Chine. Dès l'époque des Tang (618-907), Chang Yen Yuan[1] ne déclarait-il pas que « la plupart des grands maîtres de l'art furent des personnages appartenant à l'élite intellectuelle et que leur peinture exprima naturellement la distinction de leur caractère » ? « L'art, ajoutait-il, n'est pas seulement affaire de technique, mais il dépend essentiellement de l'esprit créateur. Le plus souvent, les passionnés des lettres le sont aussi de l'art, et les vrais artistes auxquels manque l'érudition sont rares... » Un écrivain Sung, Têng-Ch'un, développant la même théorie, observe que « la peinture est le couronnement des lettres ». C'est, en effet, par la hauteur de la conception, bien plus que par la perfection technique, que se distinguent les œuvres de Shûbun. Chacune de celles-ci se relie intimement à une idée poétique. C'est pour ces raisons qu'on les considère au Japon comme « peintures de lettré ». Il est à remarquer que beaucoup des paysages de Shûbun portent des inscriptions exprimant poétiquement les beautés des scènes traitées. Tel est le cas pour les deux kakémonos ici reproduits. Au haut du premier (fig. 8), Ritsuun Tôren ; au sommet du second (fig. 9), Ryûha et Seihan, ont tenu à noter leurs impressions.

Le talent de Shûbun fut très souple et les œuvres qu'on lui attribue sont loin d'offrir une parfaite identité de style. On le constatera en comparant les deux paysages ci-dessus désignés. Celui de la figure 9 est plus largement traité, moins fini, que le précédent. Par l'exécution, il se rapproche davantage de la manière du maître chinois Hsia Kuei, que Shûbun se proposait pour modèle[2].

Oguri Sôtan et Nôami furent les deux principaux disciples de Shûbun.

Le premier de ces peintres fut d'abord au service d'Ashikaga Yoshimasa. Il se fit ensuite bonze et entra au Shokokuji, puis au Daitokuji. Il mourut durant la cinquième année de Kwanshô (1464). Ses œuvres authentiques sont plus rares encore que celles de Shûbun.

1. Auteur d'un *Recueil d'œuvres d'art des différentes dynasties.*

2. L'inscription figurant sur le kakemono de la figure 8 est datée de la 4e année de l'ère Kyotoku (1455). Si l'attribution à Shûbun est exacte, elle serait donc quelque peu postérieure à la peinture, Shûbun étant déjà mort à cette époque. Remarquons que bien peu d'œuvres attribuées à Shûbun sont sûrement dues au pinceau de ce peintre. Les critiques japonais avouent leurs hésitations, même au sujet des meilleures.

Un paysage, appartenant à la collection du comte Munemoto Date, de Tokyô, avec texte du prêtre Ryûtaku, témoigne d'une grande habileté d'exécution, mais son attribution à Sôtan n'est pas certaine [1].

Shimo Nôami est le fondateur d'une lignée de peintres, dite des *Amis* [2]. Ce fut un dilettante expert de peintures et de sabres, dessinateur de jardins et grand amateur de Chânoyu [3]. Il étudia les œuvres de Shûbun, déjà mort à l'époque où il vivait (vers Hôtoku, 1449-1451 [4]), et

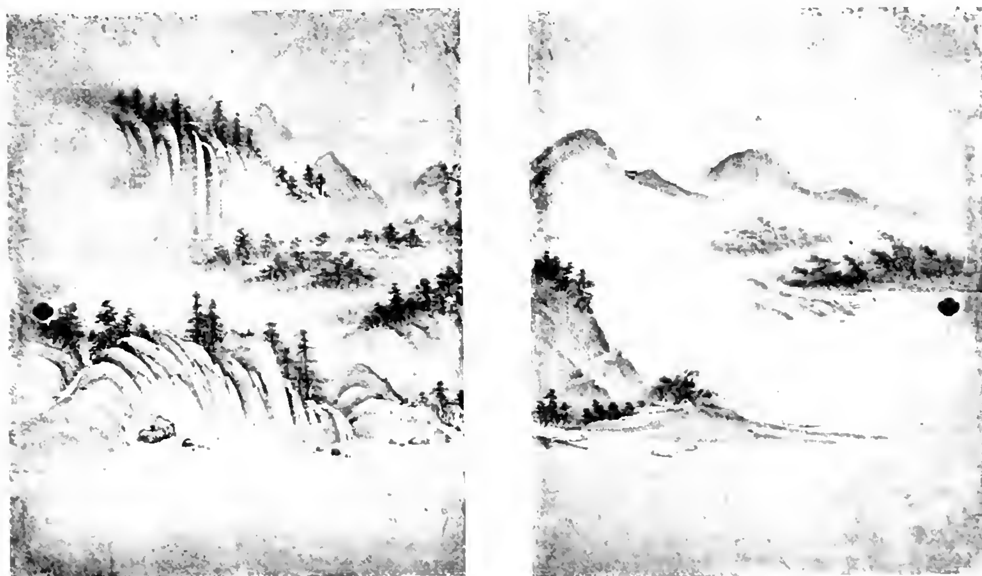


Fig. 10. — Sôami (1509). — Paysage.
Collection du Daisen-in, à Kyôto.

celles du peintre chinois Mu-h'si [4]. Il fit usage de l'encre de Chine légère et foncée et obtint un grand renom par ses paysages et ses peintures de fleurs et d'oiseaux [5], conservés aux temples Myôshinji et Daitokuji et dans diverses collections particulières.

1. Voir le *Kokka*, n° 223.
2. En raison de la prononciation des deux derniers signes de leurs noms qui, pour tous, est *ami*.
3. Cérémonie du thé.
4. Voir ci-dessus.
5. Voir un de ses paysages dans l'ouvrage de Tajima, déjà cité.

Son fils, Shingei Geami, continua sa tradition, mais il n'en fut pas de même de son petit-fils, Shinso Sôami. Celui-ci fut un adepte de l'école chinoise du sud, comme on en peut juger sur le paysage que nous reproduisons (fig. 10).

Ce paysage ornait une des portes du Daisen-in, chapelle construite en 1509, dans l'enceinte du temple Daitokuji, de Kyôto, circonstance qui permet de le dater d'une façon certaine. Les contours montagneux de l'horizon de forme arrondie, ceux du premier plan se rattachant au type « fibres de chanvre[1] », l'harmonieuse répartition des masses claires et sombres, la façon dont sont traités les arbres, tout cela rappelle « l'art du sud », tel que nous l'avons défini.

Comte Georges de TRESSAN

(A suivre.)

1. Voir la figure 1.



LES MUSÉES D'ALSACE[1]

LES MUSÉES DE MULHOUSE



JOSUÉ HOFER.
Portrait en cire (XVIIIe siècle).
Musée historique de Mulhouse.

Les musées de Mulhouse sont l'œuvre de la Société industrielle qui thésaurise pour eux depuis un demi-siècle. Leur ensemble serait la plus significative image de l'activité alsacienne, s'il était possible de les organiser en combinant l'esprit de méthode qui fait la force des musées allemands, avec le juste milieu entre la science et l'art que réalisent nos musées français.

Certes, la place manque aux trésors d'art mulhousiens, mais, pour ne citer qu'un exemple, il n'est pas de musées aux collections éclectiques où la méthode ait mieux vaincu les exigences de la superficie qu'au musée de Darmstadt. A Mulhouse, le dévouement des industriels, qui se partagent la surveillance des collections, ne peut aller jusqu'à l'étude et à la mise en valeur de leurs principales pièces ou des suites documentaires qu'elles contiennent. Faute d'un pouvoir central, les efforts s'éparpillent et les goûts individuels nuisent à la discipline de l'œuvre commune. Entre l'Alsace universitaire ou folkloriste de Strasbourg et la Suisse tradi-

1. Voir la *Revue*, t. XVI, p. 421 ; t. XVII, p. 5, et t. XXII, p. 175, 277.

tionnaliste de Bâle, de Berne et de Zurich, le rôle de Mulhouse serait, avant tout, de démontrer combien l'étude de l'Alsace industrielle est attrayante, quels problèmes elle a résolus, quelle originalité provinciale représentent les trésors de ses musées.

Or, que démontrent les musées de Mulhouse dans leur situation actuelle ?

En 1858, deux érudits, Auguste Stœber et Georges Stoffel, fondèrent le Musée du Vieux Mulhouse qui, vers 1874, se transforma en Musée historique de Mulhouse. Depuis les origines, ce musée garde son autonomie et ses pieux zélateurs. Il évoque la République du moyen âge et de la Renaissance, la cité qui devint française en 1798 et l'industrieuse Mulhouse du XIX[e] siècle. On y trouve la bannière offerte par Jules II au député Oswald de Gamsharst en récompense des services que la République avait rendus au pape, en 1512, dans les guerres du Milanais, les souvenirs de la fête de la réunion de Mulhouse à la France, les multiples objets marqués de la roue héraldique du moulin qui fit naître le *Mulnhusen* mérovingien, mille détails ethnographiques et topographiques. Le Comité de ce musée revendique d'heureuses initiatives[1] : *Bulletin* annuel d'une documentation que nous louons sans réserves ; travaux d'érudition, comme le *Dictionnaire topographique du Haut-Rhin*, le *Dictionnaire biographique et historique de l'Alsace*, le *Cartulaire de Mulhouse*, etc., etc. ; travaux d'iconographie, comme les récents *Portraits mulhousiens* de M. Camille Schlumberger, qui ont reproduit toutes les effigies de bourgeois conservées soit au Musée historique de Mulhouse, soit en d'autres musées de la Société industrielle, soit enfin chez les descendants des patriciens de la République du moyen âge et de la Renaissance; travaux d'histoire de l'art, comme *l'Hôtel de ville de Mulhouse* et *les Anciens artistes peintres et décorateurs mulhousiens jusqu'au XIX[e] siècle*, de M. Ernest Meininger; défense des monuments historiques, tels les magnifiques vitraux de l'ancienne église Saint-Étienne de Mulhouse (1350-1370), aujourd'hui replacés dans le nouveau temple protestant de la ville, grâce aux efforts d'un groupe d'érudits qui

1. Grâce à ce Comité, un excellent catalogue a été édité, en 1899, et tout récemment, notre confrère M. H.-E. Droz, rédacteur en chef de l'*Express*, a pu réunir en volume les promenades à travers les trésors du Musée historique de Mulhouse, après leur publication dans ce journal (in-12, 71 p. Mulhouse, veuve Bader et C[ie]).

nous donne encore, avec le *Speculum humanæ salvationis* de MM. Jules Lutz et Paul Perdrizet, la clef de l'iconographie de l'art alsacien du XIVe siècle, dont ces vitraux sont les chefs-d'œuvre.



École allemande (XVIIIe siècle). — Portrait de femme.
Mulhouse, Musée des arts décoratifs.

En 1901, une partie du Musée historique de Mulhouse fut installée, sous le nom de Musée lapidaire de Saint-Jean, dans la chapelle qui avait été construite, au XIVe siècle, par la Commanderie mulhousienne des Frères hospitaliers de Saint-Jean de Jérusalem. Frère Jean-Jacques zu

Rhein, l'un d'eux, y dort encore, couché sur sa pierre tombale, au milieu des débris d'architecture, des statues mutilées, des naïfs *Palmesels* en bois polychromé figurant le Christ monté sur un âne et bénissant, ainsi que l'imaginaient, pour leurs *Jeux de Pâques*, les Mystères de l'Allemagne du Sud vers la fin du moyen âge. Au xve siècle, le chœur et la nef de la chapelle avaient reçu des fresques, — aujourd'hui disparues, — d'un disciple de Martin Schongauer. En sauvant l'édifice qui abrite son Musée lapidaire, le Comité du Musée historique de Mulhouse fit exécuter les calques des cycles des Vies du Christ et de saint Jean-Baptiste, sujets de ces fresques précieuses pour l'histoire de l'art alsatico-suisse sous l'influence de l'école de Colmar. Combien d'autres épaves des monuments de la Haute-Alsace seraient à citer parmi celles que conserve le Musée historique de Mulhouse : statues d'apôtres en pierre jaune de Rouffach, qui, avec un Christ et les neuf autres apôtres, décoraient jadis, à Cernay, une des églises de la vallée de Wesserling, où l'art de la Haute-Alsace laissa tant de souvenirs; bustes accouplés de l'évêque Willibald et de l'abbé Wunibald, en tilleul polychromé, provenant de Saint-Amarin où ils représentaient, par la vigueur de leur portraiture, l'influence du centre franco-flamand de Thann sur la sculpture du Haut-Rhin.

Bref, au point de vue historique, les musées de Mulhouse ne laissent rien à désirer.

Musées historique et lapidaire sont complétés, à Mulhouse, par un Musée archéologique que l'on connaît peu et qui végète, sans catalogue, sans amis. En 1880, la *Revue celtique* étudia cette belle collection d'antiquités préhistoriques, romaines, gallo-romaines et franques, alors conservée à Dornach, près Mulhouse, chez M. Engel-Dollfus, bienfaiteur de la plupart des musées de la Société industrielle. Elle avait réuni les cabinets, célèbres en Alsace, des Drs Schœringer et Niklès, composés de trouvailles faites sur l'emplacement de deux anciennes cités gallo-romaines, Brumath et Benfeld. Nombre de petits bronzes et bronzes décoratifs d'origine gréco-romaine ou de l'officine de Ehl, des marbres, des verres, des terres cuites, dont la plus curieuse est un bas-relief de *l'Hercule des Vosges*, désignaient ce musée à l'attention des érudits d'Alsace. Non seulement ils ont négligé de l'enrichir, mais on ne sait quel empêchement écarte de lui telles pièces exposées au Musée historique de Mulhouse, gardien jaloux

d'une foule de documents qui seraient mieux à leur place en tels et tels des sept autres musées de la Société industrielle.

Deux de ces musées sont consacrés à l'ethnographie et à l'histoire naturelle. Malgré leur importance dans l'ensemble des collections mulhousiennes, nous ne les étudierons pas. L'accès en est aussi difficile au visiteur que celui de deux des trois musées consacrés, à Mulhouse, à l'art décoratif.



École française (début du XIXe siècle). — Isaac Koechlin.
Mulhouse. Musée historique.

Là encore, l'éparpillement fait son œuvre néfaste. Nous sommes au cœur de la vie mulhousienne. Avant d'étudier les musées de la capitale de la Haute-Alsace industrielle, nous avons visité ses usines, et notre mémoire est pleine d'images dans lesquelles l'utile se mêle à l'agréable. Nous aimerions remonter aux sources de ce large fleuve aussi beau que le Rhin ou le Danube, et chercher la cause qui veut que les vaisseaux y portent toujours un pavillon français, orgueilleusement. Les livres, — en particulier l'*Histoire documentaire de l'industrie de Mulhouse et de ses environs au XIXe siècle*, que publièrent, en 1902, les membres de la Société industrielle, — nous ont appris la légende de Mulhouse. Au moyen âge et à la Renaissance, deux routes traversaient l'Alsace : la route des Flandres en Italie et la route d'Allemagne en France et aux Espagnes. Toutes deux aboutissaient à Bâle, dont Mulhouse n'était alors qu'un des faubourgs commerciaux. En 1685, quand la révocation de l'édit de Nantes frappa les huguenots français, nombre de ses victimes fabriquaient des toiles peintes dans notre Sud-Ouest et notre Midi. Cette industrie suivit les huguenots sur la terre

d'exil. En 1690, à Neuchâtel, un de ces huguenots, le Saintongeois Jacques de Luze, aidé de son fils, de Jérémie Pourtalès, son gendre, et des frères du Pasquier, fondait un centre important de fabrication de toiles peintes. Vers 1740, le Mulhousien J.-J. Schmaltzer vint faire son apprentissage dans cette manufacture. Six ans plus tard, deux autres Mulhousiens, le peintre Jean-Henri Dollfus et le négociant Samuel Kœchlin, ayant associé talent et fortune au savoir-faire de Schmaltzer, Mulhouse reçut le germe de son étonnante prospérité.

Durant l'exposition de *la Toile imprimée en France*[1], organisée par le Musée Galliera (1907-1908), nous avons esquissé, dans la *Revue alsacienne illustrée*, un tableau de *la Tradition de la toile imprimée alsacienne*[2], et notre but était d'attirer l'attention des musées de Mulhouse sur un sujet qui, en Suisse, dans tous les musées, tient une place prépondérante. La toile imprimée suisse, au XVIIIe siècle, reste lourde et plate, alors que la toile imprimée alsacienne, résolument orientée vers l'art et le goût français, ne tarde pas à devenir un des fleurons de notre patrimoine. Elle évolue avec les tendances multiples des XVIIIe et XIXe siècles. Elle prend le ton en France. De Paris, Laurent Malaine lui envoie d'abord des modèles, puis il vient résider chez les Dollfus père et fils ou les Hartmann-Risler, tandis qu'Alphonse Malaine s'installe chez les frères Kœchlin. Chez Pierre Dollfus, Marie Lebert, autre Parisien, invente des tentures dans le genre de Watteau et de Boucher. Le Musée historique de Mulhouse conserve de ravissants dessins pour canapés, composés par Godefroi Hofer, à Wesserling, après un séjour à l'École des Gobelins. A la Robertsau, près Strasbourg, le décorateur Gergogne dessine des chinoiseries et des imitations de tissus orientaux pour André Hartmann, de Münster, chez qui travailla plus tard Jean-François Grosjean, élève de Gergogne, puis de David[3]. Tout apprenti industriel séjourne à Paris vers la vingtième année. Il y fréquente l'École des Gobelins et la Petite École des élèves artistes, dont les registres signalent les Mieg, les Engelmann, les Fries, les Kœchlin,

1. Voir l'étude de M. Henri Clouzot sur *les Toiles de Jouy*, dans la *Revue*, t. XXIII, p. 59, 129 et suiv.

2. T. X, p. 19 et suiv.

3. Quelques notes sur les *Dessinateurs de Mulhouse et de son rayon*, dont l'histoire réclame un ouvrage complet et richement illustré, se trouvent dans l'*Histoire documentaire de l'industrie de Mulhouse et de ses environs au XIXe siècle*, p. 635.

les Lambert[1], etc. De l'enseignement des Van Spaendonck et des Pille-



BOISERIE PROVENANT DU CHAPITRE DES DAMES NOBLES DE MASSEVAUX.
Travail français (fin du XVIII[e] siècle). — Mulhouse, Musée des arts décoratifs.

ment sortent les premiers maîtres d'une école mulhousienne de la fleur.

1. En 1787, ce dernier demeure aux Gobelins, où il est élève de Peyron, et la plupart des autres résident à proximité de l'École de la Manufacture, dans la rue des Postes. Les recherches de M. Émile Leroudier sur *les Dessinateurs de la Fabrique lyonnaise*, dans la *Revue d'histoire de Lyon*, 909, p. 241 et suiv., assignent aux jeunes artistes lyonnais la même direction.

qui, au point de vue industriel, ne le cède en rien à sa rivale de Lyon.

Qui connait le Musée des tissus de Lyon ne peut approuver le Musée de dessin industriel de Mulhouse dans sa situation actuelle. Depuis sa fondation, en 1858, par MM. Daniel Dollfus-Ausset et L. Schœnhaupt, les occasions de l'enrichir n'ont pas manqué. Ses collections de tissus modernes ont une valeur documentaire qu'augmenteraient la collection de tissus anciens légués par M. Engel-Dollfus à la Société industrielle, et la superbe collection de dentelles offerte à la même Société par la veuve d'un des fondateurs du Musée de dessin industriel. Tout cela est réparti sans ordre, sans catalogue, en divers locaux. A Lyon, dans le Musée des tissus, les produits de la fabrique lyonnaise sont une réalité que le visiteur embrasse rapidement et sans hésitation[1]. Ils ne sont encore, à Mulhouse, qu'un rêve d'avenir toujours reculé : le résultat naîtrait de la fusion du Musée de dessin industriel, du Musée technologique et du Musée d'art décoratif, installés dans trois bâtiments différents, sans compter les collections qui n'ont pas de domicile fixe et celles que leurs possesseurs hésitent à ajouter au désordre actuel.

En 1885, M. Auguste Dollfus fondait un Musée technologique aujourd'hui abandonné. L'idée de montrer les étapes successives séparant la matière première du produit manufacturé était excellente. Elle a suggéré un Musée d'art décoratif qui ne tardera pas à gagner la cause de la technologie dans le monde industriel mulhousien.

La rapide extension de ce musée, fondé en 1900, annonce l'avènement des réformes qui aboutiront sans doute à créer, à Mulhouse, un vaste Musée d'art et d'industrie de la Haute-Alsace. Si le Musée technologique n'était qu'une réminiscence du département de l'industrie projeté par la Chambre de commerce de Lyon pour son Musée d'art et d'industrie, si le Musée de dessin industriel de Mulhouse semble s'être inspiré des projets de cette Chambre de commerce, nés eux-mêmes, en 1858, de l'étude comparative du South Kensington et du Musée de l'industrie belge[2], le nouveau Musée d'art décoratif de Mulhouse peut être rattaché à l'influence de notre Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Depuis

1. Voir le rapport de M. Natalis Rondot : *Musée d'art et d'industrie*, présenté, en 1859, à la Chambre de commerce de Lyon, p. 20 et suiv.

2. Voir rapport cité, p. 18 et suiv.

longtemps, cette influence bienfaisante s'exerçait à Mulhouse. Parmi ses fondateurs, l'Union centrale compte d'ailleurs nombre d'artistes et d'industriels de la Haute-Alsace : Deck, Riester, Engelmann, Bartholdi, Zuber, Engel-Dollfus[1], etc. MM. Raymond Kœchlin et Louis Metman y représentent encore l'esprit de cette génération. Si le Musée d'art et d'industrie de la Haute-Alsace se réalisait un jour, à Mulhouse, tout indique qu'il prendrait notre Musée des arts décoratifs pour modèle, évitant ainsi l'excès scientifique des musées allemands et suisses.



E. ZIPELIUS. — LE CHRIST MORT.
Mulhouse, Musée de peinture.

Tandis qu'à Strasbourg, le Cabinet des estampes du Musée des arts décoratifs, dit Musée Hohenlohe, verse dans le fatras documentaire, conséquence de son désir de tout embrasser[2], nous verrions avec plaisir, à Mulhouse, le Cabinet

1. Voir, pour les efforts de ce dernier, la *Vie de F. Engel-Dollfus*, par X. Mossmann, 1886, p. 46 et suiv.

2. Depuis la publication de nos études sur les Musées de Strasbourg, le Conseil municipal de cette ville s'est décidé à épurer le Musée Hohenlohe. Il a mis en vente les ineffables ameublements qu'il tenait de la succession du roi Louis II de Bavière, et, à leur place, il expose aujourd'hui une collection de faïences strasbourgeoises de l'atelier des Hannong. Nous rectifions donc avec plaisir l'opinion que nous avions eu le regret de formuler avant cette louable décision.

des estampes du Musée d'art et d'industrie de la Haute-Alsace centraliser des efforts aussi utiles au pays que ceux de MM. de Dillmont, de Dornach. Depuis une vingtaine d'années, MM. de Dillmont élèvent sans bruit, avec ténacité et intelligence, de concert avec MM. Dollfus-Mieg et Cie, un monument documentaire au célèbre « fil d'Alsace ». *L'Encyclopédie des ouvrages de dames*, de Mlle Thérèse de Dillmont, qui fit connaître ses projets au Salon triennal de Mulhouse en 1836, a été suivie de onze albums de modèles de broderies anciennes et modernes. Ils placent leur auteur à côté de la comtesse Gallenga, de Pérouse, et de la princesse Marie Ténichef, de Talachkino, parmi ceux qui travaillent à la rénovation de l'art de la broderie. En outre, ils prolongent l'influence des livres à dentelles et dessins d'ornements, des *Formbuchlin* de l'Alsace du XVIe siècle.

Base de l'édifice futur, le Musée d'art décoratif de Mulhouse s'est classé parmi les plus instructifs de l'Alsace. Ses collections de tissus, de dentelles, de bijoux, de céramiques anciennes et modernes, de verreries, d'émaux, etc., sont de premier ordre. Ses bois sculptés comptent un des chefs-d'œuvre de la fin du XVIIIe siècle français : les boiseries du Chapitre des dames nobles de Massevaux, ornées de guirlandes, d'attributs champêtres, de trépieds et d'amours dans le goût de ceux des merveilleuses stalles de l'ancienne abbatiale des Bénédictins de Marmoutier. Outre la générosité de M. Alfred Dollfus, qui permit à ce musée de naître brillamment, et de Mme Daniel Dollfus, qui lui légua toutes ses collections, nombre de dons, — parmi lesquels une inestimable série de biscuits de Sèvres et de Niederviller, à lui offerte par M. Gustave Bader[1], — affirment que le Musée d'art décoratif de Mulhouse est venu à son heure. Souhaitons que les amis de ce musée accélèrent l'évolution des autres musées de la ville.

Actuellement, le Musée de peinture et de sculpture de la Société industrielle de Mulhouse est, avec son Cabinet d'estampes, l'œuvre capitale de la Haute-Alsace. Depuis 1879, expositions, dons, legs, rien n'a été négligé en sa faveur. Sa galerie de tableaux de l'école française de la fin du XIXe siècle est un résumé de notre art officiel, et quelques-uns

1. Parmi les collections mulhousiennes formées dans le même esprit, signalons celle de M. Jean Lantz, qui, entre autres pièces du XVIIIe siècle, contient l'une des plus remarquables suites des statuettes en porcelaines d'Allemagne que nous connaissions.

des maîtres aux tendances modernes y annoncent déjà que l'emploi de réserves s'imposera bientôt pour leurs prédécesseurs. Qui connaît la galerie de M. Jean Dollfus, à Paris, imagine ce que pourrait être le Musée de peinture et de sculpture de la Société industrielle de Mulhouse, au point de vue de l'art français, si les membres du comité de ce musée eussent été aussi désireux que leur compatriote de grouper les véritables chefs-d'œuvre. Fort heureusement pour lui, on ne peut définir l'art alsacien des XVIII[e] et XIX[e] siècles sans visiter le Musée de peinture et de sculpture de Mulhouse, soit que l'on étudie le portraitiste mulhousien Jean-Gaspard Heilmann (1718-1760), soit que l'on évoque J.-J. Henner, représenté par une série de portraits et de figures (1850 à 1904), ou les peintres de la Haute-Alsace contemporaine : les Benner, les Kœchlin, Zwiller, Scherrer, Rieder, Zuber, etc., soit enfin que l'on cherche à définir les maîtres de l'Alsace du Second Empire : Brion, Jundt, Pabst, Laville, Bernier, Haffner, Zipélius, Vetter, Schutzenberger, Faller, Risler, Schuler, Wachsmuth, etc.

Quelque intérêt qu'il présente, les prérogatives budgétaires de ce Musée de peinture et de sculpture ne laissent pas d'inquiéter ceux qui ont à cœur de permettre aux musées de Mulhouse une démonstration plus utile à leurs besoins immédiats que le talent des maîtres de l'Art contemporain français. Oubliant les espérances que fondent les exposants aux Salons sur la générosité de Mulhouse, nul n'oserait blâmer la Société industrielle de songer aux devoirs que lui impose l'inlassable rivalité de Strasbourg, qui ne cesse de mettre en lumière les œuvres de la Basse-Alsace.

André GIRODIE



AU PARDON

LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE M. ADOLPHE GUMERY

L'allure, l'attitude, le geste : autant de tacites expressions, de musiques muettes, qui parlent aux yeux de l'observateur comme une sorte de pantomime de la pensée; correspondance mystérieuse de cette pensée avec la forme, agissante ou recueillie, qui l'exprime et qui, parfois même, l'éveille, si Pascal ne se moque point quand il nous recommande de joindre ardemment les mains pour provoquer la prière.

On comprend que tout fervent des arts du dessin soit attiré par le rythme extérieur de cette pantomime expressive; et, tour à tour, portraitiste, paysagiste, intimiste, le peintre-lithographe parisien dont nos lecteurs connaissent déjà la souplesse[1] et que les salonniers ont remarqué depuis longtemps dans les deux Salons, a maintes fois gravi l'escalier silencieux qui mène aux promenoirs supérieurs de nos concerts dominicaux, afin d'y surprendre, en mélomane armé d'un peu d'ironie, le reflet de l'audition musicale sur tant de physionomies pâmées, de bras ballants, de mains crispées au front, bref, sur la prostration romantique, et légèrement caricaturale, d'un public en extase, entassé, comme un noir troupeau, sur les marches d'un temple.

Plus rien de pareil ici, dans le décor traditionnel d'une Bretagne pieuse et fidèle au rite séculaire de ses Pardons; et, pour oublier les fièvres de l'hiver pendant les silences d'été, M. Gumery s'est contenté de crayonner tout simplement ces braves gens à genoux, qui n'ont pas encore besoin de simagrées pour prier.

RAYMOND BOUYER

1. Voir la *Revue*, t. X, p. 123.

AU PARDON

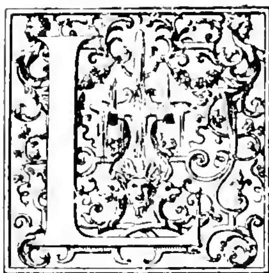
Lithographie originale de M. ADOLPHE GUMERY

Imp Duchatel.



UN SCULPTEUR LIÉGEOIS DU XVII[e] SIÈCLE

JEAN DEL COUR



E vieux particularisme des communes des Pays-Bas a survécu, en Belgique, à quatre-vingts ans de centralisation administrative. On continue à être Anversois, Gantois ou Liégeois avant d'être Belge, et ce patriotisme local, qui prend toutes les formes et va du ridicule au sublime, se traduit puissamment dans les arts. Nulle part peut-être il n'est aussi solidement enraciné qu'à Liége. Depuis le moyen âge, il y a toujours eu un art proprement liégeois, un peu maigre, un peu indigent peut-être, mais dont l'originalité discrète est souvent charmante. Pour italianisé qu'il soit, le talent de l'architecte Lambert Lombard rejoint la gracieuse imagination de François Borset, l'étonnant sculpteur du palais des Princes-évêques, qui est aujourd'hui le Palais de Justice, et l'on pourrait retrouver chez des artistes secondaires, comme Gérard de Lairesse, un certain accent de terroir qui relève leur médiocrité. Pourtant, il n'y avait jamais eu de véritable école liégeoise, quand, il y a une vingtaine d'années, un groupe d'artistes s'est rencontré, dont le talent intelligent et personnel a cherché à se développer dans le sens d'un nationalisme un peu étroit, mais touchant et noble dans son attachement aux traditions populaires, aux paysages et aux types du pays natal. Rassenfosse, Donnay, les Berchmans, Richard Heintz, Rulot, ont pu, — quelques-uns du moins, — enrichir leur talent au contact des grandes écoles étrangères : c'est toujours vers Liége qu'ils sont revenus; c'est Liége, ce sont les aspects du pays liégeois, les types du pays liégeois, dont ils ont cherché à exprimer le charme qu'ils sentaient si puissamment; et, alors que quelques-uns d'entre eux auraient pu conquérir plus de gloire sur un plus grand théâtre, ils se sont confinés dans une vie provinciale qui leur a permis peut-être de développer leur talent en profondeur. Mais un art qui cherche sa raison d'être et son avenir dans la tradition nationale doit se connaître des ancêtres ou s'en donner. Aussi, l'école liégeoise contemporaine, si éprise de modernisme soit-elle, avec les graveurs Rassenfosse et Maréchal, si curieuse de formes décoratives nouvelles, avec les Berchmans et les Donnay, a-t-elle pris grand

soin de la gloire des maîtres liégeois du passé. C'est à ce souci qu'était due l'exposition organisée l'an dernier des œuvres du sculpteur Del Cour, et qui a permis de s'en faire une idée d'ensemble.

De tous les artistes liégeois antérieurs au XIXe siècle, Del Cour est le plus original, le plus savant, le mieux doué, et son œuvre est d'autant plus intéressante que, très imprégnée d'italianisme, très influencée par le Bernin, son maître, elle nous permet de constater ce qui peut subsister de spécialement liégeois dans cette formule maniériste, d'un accent si cosmopolite.

A la vérité, c'est peu de chose, mais c'est quelque chose, et si Del Cour ne fait guère que mettre dans l'art du Bernin un bon sens et une modération qui le rattachent à un peuple qui a toujours eu plus de sagesse que de facilité et plus de raison que de passion la plupart de ses statues sont charmantes. Maintenant que, dans le monde des amateurs et des critiques, on commence à revenir des préventions que l'engouement pour les Primitifs avait développé contre l'art savant, fastueux et si largement humain du XVIIe siècle, il est juste de rendre à cet artiste gracieux un peu de la gloire qu'on lui a marchandée jusqu'ici.

Le personnage de Del Cour, tel qu'il nous apparaît au travers des rares documents qui nous permettent de reconstituer, tant bien que mal, sa biographie, est vraiment curieux par ce qu'il a de profondément liégeois. C'est une noble figure d'artiste, laborieux, consciencieux, modeste et simple, comme la plupart des maîtres du XVIIe siècle. Mais ce qui le distingue, c'est qu'en ce temps où peintres et sculpteurs se déracinaient si facilement, et où presque tous les hommes de talent qui naissaient dans ces malheureux Pays-Bas dévastés par la guerre, allaient chercher le travail et la gloire à la cour de Louis XIV, il resta fidèle à sa province, tout comme les artistes contemporains qui veulent rattacher leur effort à sa mémoire.

Jean Del Cour naquit en 1627, à Hamoir, petit village du comté de Logne, fief de l'abbaye de Stavelot, voisin de Liège. Son père, Gilson le scrinier (menuisier), dit Del Cour, du nom du quartier qu'il habitait, était une manière de bourgeois de campagne, assez aisé. « La petite fortune des parents de Del Cour, dit M. l'abbé Moret, à qui l'on doit une agréable et savante biographie du sculpteur[1], consistait surtout en biens fonds, et leur assurait une honnête aisance. Ils s'appliquèrent cependant au travail avec ténacité, Gilson à son métier de menuisier, Gertrude de Verdon, sa femme, à la direction de sa maison et à un trafic de détail. Ils acquirent ainsi les ressources nécessaires pour donner à leurs enfants une éducation supérieure. Eux-mêmes leur enseignèrent l'activité, l'énergie, la probité, et ces leçons excellentes ne furent pas perdues. C'est au foyer familial que Jean Del Cour puisa, sans nul doute, ces principes de vie simple et austère, ces vertus de modestie et d'activité qui, non moins que son talent, font l'honneur de sa carrière artistique.

« On peut suivre, pour ainsi dire, d'une étape à l'autre, par les actes publics, la progression de la fortune des parents de Del Cour, malgré les sacrifices qu'ils durent s'imposer pour l'instruction artistique de leur fils. Un dénombrement des biens des habitants de Hamoir, dressé, en 1664, par ordre du prince abbé de Stavelot, nous

1. Bénard, éditeur, Liège.

renseigne sur la situation de Gilson Del Cour, à la fin de sa vie. Ses biens, cens et rentes, sont estimés à 6.035 florins, somme assez considérable pour l'époque. C'était le résultat d'une vie de labeur, d'ordre et d'économie. Aussi son intelligence, son énergie de caractère, son honorabilité, en même temps que son état de fortune, l'avaient désigné, vers 1659, au choix du souverain, pour remplir les fonctions d'échevin à la Cour de Justice. Cette haute fonction couronnait dignement toute une existence d'honneur et de travail, à laquelle la mort vint soudainement mettre un terme. Il fut frappé de mort subite à Durbuy, le jour de Saint-Jacques 1664 : le lendemain, il était enterré dans l'église de Xhignesse. »



JEAN DEL COUR. — SAINT BERNARD.
Hasselt, église Notre-Dame

Au travers des notes volontairement sèches et précises de cette biographie qui s'inspire de la plus intelligente admiration pour Del Cour, mais ne veut rien devoir qu'à l'érudition la plus sûre, ceux qui connaissent un peu le vieux pays wallon devinent la physionomie de ce bourgeois de campagne, ménager de son bien, raisonnablement pieux et sagement ami du pouvoir. Dans les terres soumises au gouvernement paternel des abbés de Stavelot, on n'avait pas connu les grandes fièvres démocratiques, ni l'héroïque turbulence des artisans et des bourgeois de Liége, et Gilson Del Cour ne dut jamais rien comprendre aux querelles des Chiroux et des Grignoux (on appelait *Chiroux*, à Liége, au XVII[e] siècle, les patriciens partisans de l'évêque et de l'Espagne, et

Grignoux, ou grognards, les gens du parti populaire soutenus par la France), qui devaient avoir, par contre-coup, une influence considérable sur la destinée de son fils. Il avait médité d'envoyer celui-ci à Liège, et de lui obtenir quelque charge administrative. Le jeune Jean Del Cour alla donc faire au collège des Augustins de Huy ses humanités, et l'on s'étonne qu'il ait obtenu le consentement paternel lorsque, poussé par une vocation assez inexplicable, étant donné le monde au milieu duquel il avait vécu, il voulut se faire sculpteur. Il est vrai que, depuis le règne d'Erard de la Marck, — qui, à l'exemple des grands prélats mécènes de la Renaissance, avait fait de la petite cour liégeoise un foyer très intense de culture artistique, — les métiers de peintre et de sculpteur pouvaient, à Liège, donner la fortune.

Jean Del Cour, âgé de quinze ans, quitte donc le collège de Huy et vient se mettre en apprentissage chez deux artistes qui jouissaient alors d'une certaine célébrité locale : le peintre Gérard Douffet, médiocre disciple de Rubens, que ses concitoyens prenaient pour un grand maître, et le moine sculpteur Arnold Henrard, qui avait été, en Italie, l'élève de Duquesnoy. Douffet apprit à Del Cour à dessiner : Arnold Henrard, qu'on appelait le frère Robert, lui enseigna le maniement du ciseau et de l'ébauchoir.

L'apprentissage de Del Cour dura six ans. Il était à peu près terminé quand les événements politiques dont la ville de Liège était le théâtre le forcèrent brusquement de l'interrompre. Douffet, qui appartenait au parti vaincu, fut exilé; son élève le suivit et, ne pouvant plus travailler, partit pour l'Italie.

On n'a guère de détails sur son séjour assez prolongé dans la Péninsule. Il est probable que le jeune artiste liégeois, ayant été obligé de faire le voyage à ses frais, s'arrêta dans les villes du Nord et, tout en y étudiant les maîtres, y travailla pour vivre. C'est autant comme collaborateur que comme élève qu'arrivé à Rome, il entra dans l'atelier du Bernin, dont les conseils, l'exemple et les leçons devaient avoir sur lui une influense décisive.

Le Bernin était alors au comble de la gloire ; la prédiction du pape Paul V semblait se réaliser. De l'aveu unanime, il était le Michel-Ange de son siècle. Il avait fait la *Sainte Thérèse*, la *Sainte Bibiane ;* ses grands travaux d'architecture provoquaient l'admiration du monde et ses contemporains mettaient ses bustes au-dessus des chefs-d'œuvre les plus fameux de l'antiquité. On est revenu de cet engouement et, par un excès contraire, les historiens de l'art et les critiques regardent généralement l'illustre cavalier comme la personnification du mauvais goût et de la décadence. Nous avons accepté un peu trop bénévolement de remplacer les préjugés et les partis pris qui ont régné en France jusqu'au commencement du XIXe siècle par le préjugé et le parti pris ruskinien qui ne vaut pas mieux. L'art n'est pas nécessairement une leçon de morale anglaise, et il y a, chez ces artistes italiens dits de la décadence, les Carrache, le Guide, même l'Albane, une grâce aisée, une imagination abondante et facile, un sens de la passion, une connaissance parfaite du métier qui devraient valoir à leurs œuvres un rang beaucoup plus élevé que celui qu'on leur donne généralement. Chez le Bernin, qui transporte ces qualités dans la sculpture, elles se doublent d'une extraordinaire puissance d'expression. Que nous importe que l'extase de sa *Sainte Thérèse* évoque plutôt l'amour profane que l'amour sacré ?



Jean Del Cour. — Ange en adoration.

Statue provenant de l'abbaye d'Herckenrode. — Hasselt, Église Notre-Dame

Nous n'avons pas à vérifier l'orthodoxie d'un sourire, et il reste à cette œuvre mémorable d'avoir exprimé avec une grâce singulière ces pointes extrêmes de la sensibilité où l'élan mystique confine à la sensualité. Cependant, toutes les œuvres du Bernin ne sont pas défendables. Emporté par son imagination, il a parfois dépassé les limites du bon sens et du bon goût : il pouvait être un maître dangereux : pour la nature pondérée, sage et bourgeoise de Del Cour, c'était le maître qu'il fallait. Le jeune Liégeois, qui n'était alors qu'un honnête dessinateur et un habile praticien, avait besoin qu'on lui échauffât l'imagination, et la faconde napolitaine du maître devait avoir sur sa finesse un peu timide une excellente influence.

Del Cour travailla donc plusieurs années chez le Bernin et collabora très activement aux grands travaux qui s'exécutaient alors à Rome. Mais, n'en déplaise à M. l'abbé Moret, il serait, semble-t-il, assez difficile d'y déterminer la part qui lui revient. On sait pourtant que son maître l'aimait beaucoup et qu'il lui conseilla vivement de se fixer définitivement en Italie, lui promettant de le pousser dans la faveur du pape. Mais, à la différence du « cavalier », Del Cour n'était pas bon courtisan. Il se sentait un peu dépaysé dans le monde brillant qui entourait le Bernin : la nostalgie du pays liégeois le prit, et il repartit pour sa patrie, traversant la France à petites journées, s'arrêtant dans toutes les villes où il y avait des monuments à admirer. Il était de retour à Liège en 1657.

Les troubles civils s'étaient apaisés, mais la ville était loin d'avoir retrouvé la prospérité d'autrefois. Durant toute cette seconde moitié du XVIIe siècle, le territoire de la principauté épiscopale ne fut respecté ni par Louis XIV, ni par les Hollandais, ni par les Alliés. Beaucoup de villes et de villages furent pillés et incendiés, et, jusqu'au traité de Ratisbonne, cette partie des Pays-Bas fut le champ de bataille de l'Europe, circonstance peu favorable à la fortune d'un sculpteur dont le talent était, avant tout, décoratif. Aussi, l'intérêt de Del Cour lui eût-il ordonné d'écouter les conseils du Bernin, qui, lors de son voyage triomphal à Paris, reçut sa visite et voulut le retenir auprès de lui. Le Flamand Van den Boghaert, si complètement francisé sous le nom de Desjardins, et le grand médailleur Varin, Wallon d'origine, lui prêchaient d'exemple. Mais Del Cour ne voulut rien entendre. Il retourna à Liège, et quand, vingt ans plus tard, il fut invité par Vauban à venir à Paris pour exécuter la statue de Louis XIV qui devait orner la place des Victoires, il refusa de quitter sa ville natale, alléguant son grand âge et ses infirmités.

Il avait alors conquis cette gloire locale dont se contentent si aisément les artistes liégeois. Établi au cœur de sa bonne ville, dans une belle maison du quartier de l'Isle, avec son frère devenu peintre, il se satisfaisait d'orner les églises liégeoises de pieuses et élégantes statues, de faire les bustes des membres de l'aristocratie du pays et de surmonter la fontaine du Perron, symbole des libertés communales, de trois aimables Grâces wallonnes, en qui les bonnes gens de Liège voyaient déjà, au XVIIe siècle, l'idéalisation de leur *crâmignon* national (sorte de ronde populaire). Il mourut en 1707, très considéré dans son quartier, et, cinquante ans après, il était complètement oublié.

Il méritait mieux. Certes, ce n'est pas un artiste très original. Ses inventions décoratives, il les doit presque toutes au Bernin, ou à l'école du Bernin. Mais dans

l'arrangement de ses figures, dans l'expression des visages, il met quelque chose qui est bien à lui : une certaine grâce vigoureuse et saine jusque dans le maniérisme, une simplicité, une honnêteté d'expression, en quoi l'on peut voir, avec les Liégeois patriotiquement enthousiastes, le caractère wallon de son génie.

Le fait est que la Vierge qu'il exécuta pour le couvent d'Herckenrode et qui décore aujourd'hui l'église Notre-Dame, à Hasselt, peut compter parmi les plus belles statues religieuses du XVIIe siècle, tant par la dignité douloureuse de l'expression que par la simplicité du geste et l'élégance des draperies. Les sculptures qu'il exécuta pour cette riche abbaye, aujourd'hui disparue, et qui toutes ont été transportées à Hasselt, sont, du reste, son œuvre capitale. Elles ornaient un autel théâtral, de style italien, et l'on y chercherait assurément en vain un sentiment religieux bien profond. Mais, du moins, *la Vierge* et le *Saint Bernard*, qui formaient les motifs prin-



JEAN DEL COUR. — LE CHRIST MORT.

Statue provenant du mausolée de Walthère de Liverloo et de Marie d'Ogier (Liége, cathédrale).

cipaux de cette décoration, sont-ils des ouvrages d'une gravité et d'une dignité assez rares à une époque où l'art religieux et l'art mondain allaient se confondre. Quant aux deux anges, « adorateurs du Sacrement du Miracle », qui complètent cette somptueuse parure d'autel, ce sont deux charmantes figures dignes des meilleurs maîtres de la Renaissance. Le sculpteur s'y abandonne à une fantaisie qu'il s'était interdite dans la représentation des personnages sacrés, et l'on y goûte vivement cet aspect de l'art du XVIIe siècle, où la simplicité française... ou wallonne va sombrer dans le maniérisme italien, mais où le goût propre à la race résiste encore au courant de la mode.

C'est le même charme qu'on trouve dans la *Vierge* de bronze, qui décore la fontaine du Vinâve d'Isle, à Liége. Dans cette œuvre de la vieillesse de l'artiste, les draperies sont plus maniérées; mais le mouvement maternel de la Vierge serrant l'Enfant divin sur son cœur, la grâce fine du visage et de l'attitude font de cette statue un délicieux morceau décoratif.

Dans la fontaine de Saint Jean-Baptiste, rue Hors-Château, également à Liége, la

statue est peut-être un peu petite pour l'ensemble du monument, mais certains la considèrent comme le chef-d'œuvre de Del Cour. Elle a plus de caractère et d'énergie que n'en montre généralement ce maître plus gracieux que vigoureux, et cette figure du Précurseur, dans sa sauvagerie un peu rude, nous apparaît comme une interprétation personnelle, très différente du type conventionnel qui était de mode au temps de Louis XIV.



JEAN DEL COUR. — LA VIERGE.
Statue de la fontaine du « Vinâve d'Isle », à Liège.

L'œuvre date de 1667 : Del Cour avait quarante ans. Il y avait dix ans qu'il était revenu d'Italie, il était en pleine possession de son métier et l'on y sent, à la fois, la verve de la jeunesse et cette plénitude que la plupart des artistes, — car il faut excepter les très grands, — ne connaissent qu'à un moment de leur vie. Visiblement, Del Cour ici, comme dans ses Anges d'Herckenrode, a travaillé d'après nature, avec un respect du vrai que les artistes du XVIIe siècle, hypnotisés par les maîtres de l'antiquité, n'ont pas toujours eu. Plus tard, vers la fin de sa vie, cédant au courant général, et sans doute aussi à cette habileté de main qu'il devait à son éducation italienne, il paraît avoir travaillé souvent « de pratique ».

Les nombreuses statues de bois qu'il a exécutées pour les églises de Liège et des environs, dans la seconde partie de sa carrière, se ressentent un peu de cette méthode. Del Cour alors connaissait trop bien le secret de faire voler les draperies. Il ne les regardait plus. La *Sainte Scholastique* de l'église Saint-Jacques est encore char-

mante, mais *le Christ rédempteur* de l'église Saint-Antoine, *la Vierge* dite *de Montaigu*, et l'apôtre *Saint Jacques le Mineur*, sont déjà très décadents, et malgré le charme de la physionomie, *la Comtesse de Hinnisdael*, couchée sur son mausolée, dans l'église de Tongres, a tous les défauts du plus mauvais académisme italien. De cette figure à l'admirable buste du chancelier Lambert de Liverloo, un morceau digne des plus grands sculpteurs portraitistes du XVIIe siècle, se mesure la décadence d'un talent qui s'est toujours tenu à l'extrême limite du mauvais goût, et qui a fini par la dépasser. Tant qu'il reste en deçà, il est exquis.

Il y a, dans l'art européen, à ce moment de l'histoire, un instant fugitif et délicieux : c'est l'aboutissement de l'esthétique de la Renaissance. L'imitation des maîtres antiques et des grands artistes du XVIe siècle se concilie merveilleusement encore avec les besoins d'une société décorative et polie, bien que très vivante et très passionnée. Mais déjà la doctrine et l'école, héritières officielles de cette esthétique renaissante, deviennent tyranniques. Elles ne donnent plus une méthode d'interprétation de la nature, mais un canon, une recette : et tandis que l'art familier, l'art du bibelot, du portrait, du tableau de chevalet, toujours plus libre dans la fantaisie qui lui est permise, va produire des chefs-d'œuvre, la grande peinture et la sculpture décorative vont tomber dans la plus plate décadence, aux mains des imitateurs médiocres à qui les grands artistes de l'âge précédent ne semblent avoir légué que leurs défauts. Mais avant de sombrer définitivement dans la « manière », elles jettent encore un vif éclat, et quelque décadents qu'ils soient, les maîtres de cet instant qui se prolonge ont parfois des grâces théâtrales d'un charme incomparable. Del Cour est le représentant, dans les Pays-Bas, de cet art d'aboutissement, presque de déclin. Mais tandis qu'en d'autres pays cet art donne la sensation de quelque chose d'extrêmement éphémère, le Liégeois doit aux instincts de sa nature un peu rustique, à la sensibilité propre à sa race, une santé, une solidité, qui assurent à son œuvre la durée. Très imprégné du goût, et même de la mode de son temps, très heureusement affiné par l'Italie, il demeure pourtant assez wallon pour représenter certaines façons de sentir propres aux pays français du Nord-Est. C'est ce que les Liégeois d'aujourd'hui ont voulu retrouver dans son œuvre. Ils y ont peut-être apporté une complaisance un peu subtile : ils n'en ont pas moins remis en lumière la figure d'un maître qui n'occupait pas dans l'histoire de l'art européen le rang qu'il méritait.

L. Dumont-Wilden





J.-B. ISABEY

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT

Être né en province, d'une brave famille de commerçants nancéens, à la fin du règne de Louis XV, être venu chercher fortune à Paris sous Louis XVI, avoir été à vingt ans « le petit peintre de la cour » de Marie-Antoinette, à trente le familier de la Malmaison et le maître à dessiner d'Hortense de Beauharnais, être devenu peintre officiel et dessinateur du cabinet de l'Empereur, avoir eu pour élèves, à quelques années d'intervalle, l'impératrice Marie-Louise et la duchesse de Berry, avoir réglé la pompe funèbre de Louis XVIII et les cérémonies du sacre de Charles X, avoir vu renaître l'Empire et être mort sans même en pressentir la chute, — c'est vraiment une destinée singulière que celle de Jean-Baptiste Isabey. Encore faudrait-il ajouter, pour que l'esquisse fût complète, que cet homme heureux conserva, pendant les quatre-vingt-huit années de son existence si bien remplie, une verdeur et une activité surprenantes, qu'il ne cessa guère d'être en faveur depuis ses débuts à la cour en 1787 jusqu'à la fin de sa vie, et qu'il a dû cette faveur autant peut-être à son caractère enjoué, à son entrain, au charme de sa personne, qu'au talent multiforme qu'il n'a cessé de prodiguer : car s'il est universellement connu comme portraitiste, celui qu'on a appelé « le miniaturiste des rois » ne manque pas d'autres titres de gloire : il a dessiné tant de décorations et de blasons pour la noblesse impériale, imaginé tant d'uniformes et de costumes de cour, peint tant de porcelaines de Sèvres, ébauché tant de décors pour l'Opéra et les théâtres impériaux, réglé tant de cérémonies et de spectacles, qu'on se demande comment il a pu mener de front, avec une pareille

sérénité et un pareil bonheur, des travaux aussi absorbants et aussi divers. Son secret résidait sans doute dans un scepticisme souriant, une belle santé, une alacrité jamais atteinte ni par les difficultés ambiantes, ni par les années, et la facilité d'une imagination, sans grande envergure peut-être, mais servie par un goût en général très sûr et par un talent formé près des meilleurs maîtres.

Ainsi nous apparaît-il dans le splendide ouvrage que vient de lui consacrer une femme du monde doublée d'une artiste, Mme de Basily-Callimaki, et qui a demandé tant de peines et de soins à son auteur : recherches dans les archives et les bibliothèques pour la partie documentaire, recherches dans les musées et les collections pour la réunion des quelque trois cents illustrations dont le livre est orné à chaque page, correspondances incessantes, voyages en province et à l'étranger, elle n'a rien épargné pour parachever cette monographie, dont elle est à la fois l'auteur, l'éditeur et l'illustrateur[1]. Bien certainement, malgré l'abondance de son information, elle n'a pas connu tous les documents ni épuisé toutes les questions ; on pourra aussi regretter que son livre, d'une composition un peu touffue, ne contienne ni tables, ni bibliographie, ni catalogue de l'œuvre peint d'Isabey : il n'en demeure pas moins qu'elle a réalisé là une œuvre devant laquelle aurait reculé plus d'un critique d'art de profession et qu'elle a réuni, sur une vie d'artiste encore mal connue dans ses détails, plus de pièces inédites et de renseignements curieux qu'il n'en fallait pour faire de son ouvrage un véritable monument à la mémoire du maître auquel il est consacré, en même temps qu'un livre attachant par sa nouveauté même.

Il va de soi que, dans l'ensemble de sa publication, Mme de Basily-Callimaki a dû donner la meilleure part au portraitiste : elle a montré l'ancien élève de Claudot, à Nancy, et de David, à Paris, dessinateur de portraits au crayon et à la gouache, — — témoin cette ravissante figure de *Joséphine Bonaparte* (1798) que nous reproduisons : — puis, miniaturiste, atteignant la perfection de son art dans de sobres portraits d'hommes, d'un dessin ferme et soutenu, et dans ces exquises figures féminines, auxquelles un nimbe flottant d'écharpes transparentes donne on ne sait quelle grâce aérienne ; enfin, peintre de portraits à l'huile et caricaturiste à ses heures. De même, on retrouvera ici les grandes compositions à la sépia ou à l'aquarelle, comme *la Visite de Bonaparte aux ateliers des frères Sevenne à Rouen, l'Arrivée de Marie-Louise à Compiègne, l'Escalier du Louvre*, etc. Mais combien on préférera découvrir un Isabey moins connu, dans les acceptions les plus diverses de son talent et les plus inattendues !

Nommé par décret premier peintre de la chambre de l'Impératrice, puis « peintre dessinateur du cabinet de S. M. l'Empereur, des cérémonies et des relations extérieures », en 1805, le sacre lui offre aussitôt l'occasion de se dépenser : il dessine les costumes de la cérémonie ; il en règle l'ordonnance, avec Percier et Fontaine ; enfin, il est chargé d'en commémorer le souvenir dans une publication dont les dépenses n'atteignirent pas moins de 195.000 francs. En même temps, il fournit des armoiries à la nouvelle noblesse ; il donne les modèles de l'étendard de Westphalie,

1. *J.-B. Isabey, sa vie, son temps (1767-1855), suivi du Catalogue de l'œuvre gravé par et d'après Isabey*, par Mme de Basily-Callimaki. Un vol. in-fol., illustré de 302 héliogravures dans le texte et hors texte, dont plusieurs en couleur, et tiré à 550 exemplaires numérotés.

JOSÉPHINE BONAPARTE 1798

Sépia rehaussée de gouache de J.-B ISABEY

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp Ch Wittmann.


Isabey

de la décoration de l'Union de Hollande et aussi, dit-on, de la Légion d'honneur : il peint pour Sèvres des assiettes décorées de portraits, des services ornés de scènes de la vie des champs et cette fameuse « table des maréchaux », large guéridon de porcelaine, au centre duquel se trouve l'Empereur, entouré, comme un astre par ses satellites, des sept maréchaux de la Grande Armée. Enfin, en 1807, il est appelé à la succession de Degoti, comme décorateur en chef des théâtres impériaux : il a sous ses ordres Mœnsch, Matis, Desroches, Lemaire et Ciceri, qui devait devenir son gendre ; il exécute les premiers dessins en petit et ces artistes sont chargés de les agrandir à l'échelle voulue. Très peu de ces dessins nous sont parvenus, et comme, d'autre part, l'histoire des théâtres de la cour sous le premier Empire n'a pas été écrite, comme les feuilles du temps se montrent assez pauvres d'informations sur ces soirées auxquelles les journalistes n'étaient pas conviés, ce chapitre de la vie d'Isabey a donné passablement de peine à l'auteur. Tout incomplet qu'il soit, sans doute, il apporte néanmoins de curieuses indications sur la question, grâce à des extraits de la correspondance de l'artiste avec Picard, directeur de l'Opéra, et à des comptes pour les théâtres de la cour : ces pièces inédites, jointes aux dessins que l'on possède pour *l'Enfant prodigue* et pour *Cléopâtre*, permettent de se faire une idée de l'activité du décorateur en chef et de sa façon de comprendre la mise en scène des ballets et des opéras. Pour son intérêt, cette correspondance avec Picard est à rapprocher des extraits du journal de Brongniart, le directeur de la manufacture de Sèvres, et de nombreuses correspondances de personnages de l'époque, que publie Mme de Basily-Callimaki, sans d'ailleurs prendre toujours soin d'en indiquer la provenance.

Le seul moment vraiment pénible de la vie d'Isabey, si l'on en excepte la difficile période des débuts, fut l'année qui marqua la chute de l'Empire et le retour des Bourbons ; un homme qui avait occupé une situation aussi exceptionnelle et joui d'une faveur aussi constante sous Napoléon Ier, qui ne se cachait point d'être resté jusqu'au bout l'ami du maréchal Ney et de conserver comme une relique le dernier dessin fait dans sa prison par « le brave des braves », enfin que l'on savait demeuré en relations suivies avec la reine Hortense, ne pouvait manquer d'être inquiété, surveillé et persécuté. Pour venir à bout de ces vexations, l'artiste ne trouva rien de mieux que de demander audience à Louis XVIII, et sa bonne grâce, son esprit, sa séduction naturelle, produisirent une impression si favorable sur le roi qu'il redevint dès lors, sous les Bourbons, le peintre de cour fêté, admiré, accablé de commandes et de faveurs, qu'il avait été sous l'Empire.

Le 31 janvier 1829, Isabey perdit sa femme, née Justine Laurice de Salienne, dont il avait eu trois enfants ; son deuil fut de courte durée, et le 12 août de la même année, le vieux maître, âgé de soixante-deux ans, épousait en secondes noces une jolie et gracieuse jeune fille, Mlle Rose Maystre, qui lui donna deux enfants. Comme il avait toutes les chances, il trouva le moyen de se faire donner un logement à l'Institut, bien qu'il ne fît point partie de l'Académie des beaux-arts, — ce qui fut la seule tristesse de sa vie, — et un logement au palais de Versailles pour la belle saison. Ainsi, la vieillesse était douce à l'artiste : le gouvernement de Juillet lui continuait les faveurs des régimes précédents ; il menait avec entrain une existence toujours active, partageant son temps entre son atelier et les salons, où il fréquentait assidûment et

où l'on appréciait fort sa spirituelle malice et sa verve inépuisable : chaque année, ses amis l'emmenaient dans leurs châteaux, — les Talhouët à Saint-Martin-d'Ablois, les d'Osmond à Pontchartrain, le banquier Fould à Rocquencourt, — il y faisait des séjours prolongés et la tradition s'est conservée dans ces familles de la gaieté et de la bonhomie de cet heureux vieillard.

Avant de mourir, il devait encore éprouver une joie inattendue : bien que les difficultés de la vie lui eussent enlevé toute opinion politique, ainsi que le dit plaisamment Mme de Basily-Callimaki, il avait néanmoins un faible pour l'Empire, comme étant le régime qui avait le mieux servi sa renommée. Or, il lui fut donné de voir les Napoléons revenir au pouvoir, en la personne du fils de la reine Hortense, — son ancienne élève d'autrefois à l'institution de Mme Campan, à Saint-Germain. Bien mieux, il disparut en 1855, c'est-à-dire en pleine apothéose bonapartiste, et lui qui avait vu finir le monde et l'avait vu recommencer, il lui fut épargné d'assister une fois encore à la catastrophe.

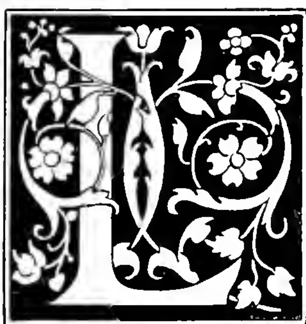
« Il vient un jour, a écrit Paul Mantz, où les créations de la fantaisie pâlissent et disparaissent, mais le portrait défend le portraitiste et l'éternise. Quiconque voudra bien connaître les grandeurs et les misères de ce temps devra interroger l'œuvre d'Isabey, car l'image vaut le livre. » Et nous, nous ajouterons : quiconque voudra connaître la vie d'Isabey devra interroger le livre de Mme de Basily-Callimaki, car si le portrait forme le principal de l'œuvre de l'artiste et le sauve de l'oubli, il n'en faut pas moins tenir compte des créations éphémères de sa fantaisie, moins connues aujourd'hui, mais qui ont contribué pour leur part à sa gloire, aux yeux de ses contemporains : c'est le plus sûr moyen de replacer dans son milieu un artiste qui n'a vécu que par son milieu.

E. D.



CORRESPONDANCE D'ITALIE

LE VANDALISME A FLORENCE



L'AUTRE nuit, on a réussi à enlever, de la façade d'Or San Michele, les deux petits aigles de bronze, encastrés dans la base du tabernacle de Ghiberti, qui encadre la statue de saint Jean-Baptiste. Il semble étrange que, dans la rue la plus fréquentée de Florence, en pleine Via Calzaioli, on ait pu mener à bonne fin cet acte de déprédation, qui n'a pas été sans efforts : les éclats apparents du marbre en témoignent. Mais ce qui est plus étrange encore, c'est que, dès le matin, les précieux reliefs parvenaient, dûment emballés, à la Direction des Musées.

Faut-il croire à une sorte de mauvaise plaisanterie, destinée à raviver la surveillance, ainsi qu'il en fut de certains larcins temporaires commis naguère au Louvre ? Il est plus probable que la notoriété des morceaux dérobés et la pensée de la difficulté qu'il y aurait à s'en défaire sans attirer l'attention ont seules inspiré aux voleurs ce vertueux repentir. Quoi qu'il en soit, les aigles retrouveront leur nid, et tout finira bien dans cette histoire.

Mais, hélas ! si les méfaits de messieurs les voleurs sont parfois réparables, que dire de ceux qui ne le sont point, et qui sont sciemment commis par les fonctionnaires chargés de la conservation des œuvres d'art !

On vient, en effet, de découvrir à Florence, à la suite des derniers remaniements apportés dans les galeries, une série de faits qui révèlent un état d'esprit des plus funestes et des moins rassurants pour l'avenir.

Dans une des salles vénitiennes des Uffizi, le beau *Portrait d'homme inconnu*, de Giov. Batt. Moroni, — où le personnage est représenté en pied devant une fenêtre, par où l'on aperçoit un coin de paysage avec une ville, — a été nettoyé et éclairci au point qu'il a perdu non seulement sa chaude patine, mais les rapports voulus des valeurs du visage, des vêtements, du ciel même, qui n'a plus maintenant qu'une lumière blanchâtre. D'autres lessivages, ici et là, notamment sur quelques portraits, paraissent forts suspects, et c'est à bon droit que des protestations ont été adressées au ministère.

Si fâcheuse cependant que soit déjà cette liberté prise à l'égard des vieux maîtres, ce n'était rien encore ; la galerie Pitti a été le théâtre d'un attentat, — le mot n'est pas trop fort, — autrement grave.

C'est au *Portrait de Tommaso Mosti*, du Titien, que l'on s'est attaqué ; et, cette fois, ce n'est pas seulement « l'enveloppe » que le lavage a détruit ; le tableau apparaît complètement transformé. Le modèle, qui était un familier, peut-être un secrétaire du duc de Ferrare, était revêtu d'un manteau noir à col de fourrure : à présent, il se montre habillé d'un pourpoint bordé lui-même de fourrure, et le manteau glisse des épaules sur les bras. Les plaisants n'ont pas manqué de s'emparer du fait, et de déclarer qu'en raison du nouveau chauffage des galeries, on avait eu la sollicitude de dépouiller le pauvre homme de sa pelisse.



Le Portrait de Tommaso Mosti, par Titien, avant sa restauration.

On ne se serait jamais attendu à voir pratiquer en Italie, et, qui plus est, à Florence, un traitement aussi audacieux, l'exact équivalent de ce qui s'est passé, il y a quelques années, à Munich, pour les volets du triptyque Paumgärtner, de Dürer. On se rappelle les protestations qui éclatèrent alors de toutes parts : le fait nouveau ne peut laisser les amateurs sincères de l'art plus indifférents.

La même question de principe se trouve, en effet, remise en discussion, et l'on ne peut admettre qu'il y ait deux façons de voir légitimes : celle des artistes et celle des conservateurs (ce titre devient ici d'une admirable ironie).

Je ne méconnais pas, en effet, que le tableau soulevât certains doutes ; Crowe et

Cavalcaselle le prétendaient en grande partie repeint. Mais le manque de certitude devait empêcher d'y toucher, et, dans le cas même où les retouches seraient certaines, comment savoir où s'arrêtent celles qui ne sont pas de la main de l'auteur du tableau? Ce que l'on peut dire, c'est que le résultat aujourd'hui obtenu nous livre une œuvre dont l'aspect de sécheresse et de maigreur n'est en rien du Titien; tandis que si nous nous reportons à *l'Homme au gant* du Louvre ou, au Pitti même, au *Portrait de gentilhomme anglais*, dit *du duc de Norfolk*, que l'on a surnommé « l'Homme aux yeux verts », nous trouvons, dans le sobre ajustement du costume, la mise en valeur du visage et de la collerette de linge sur le vêtement sombre, une parenté évidente avec la précédente composition. N'est-il pas possible d'admettre que Titien lui-même ait voulu apporter plus de simplicité à sa pensée première?



Le Portrait de Tommaso Mosti, par Titien,
après sa restauration.

D'ailleurs, l'opération qui consiste à nettoyer « à fond » une toile ou un panneau est tellement périlleuse, qu'elle ne saurait être excusée que dans un cas désespéré. Non seulement on risque d'enlever, avec les couches de vernis plus récentes, la première couche posée par le peintre, qui peut subsister, et dont, le plus souvent, la composition avait été recherchée par lui pour obtenir certaines patines, mais encore on enlèvera presque sûrement tous les glacis et toutes les parties superficielles de la peinture. Quand il s'agit d'artistes aussi raffinés dans leur métier que les Vénitiens, les conséquences sont faciles à prévoir. Que restera-t-il de l'harmonie primitive du tableau? Je laisse le soin de répondre aux visiteurs du

musée de Berlin. A plus forte raison, est-il inadmissible de faire disparaître, sous prétexte que c'est un « repeint », tout le vêtement qui habille une figure : quand même il serait sûr que ce vêtement a été refait, — et qui peut jamais l'affirmer? — il y a une audace presque criminelle à risquer une restauration dont le tableau tout entier ne peut manquer de souffrir. Le remède est pire que le mal.

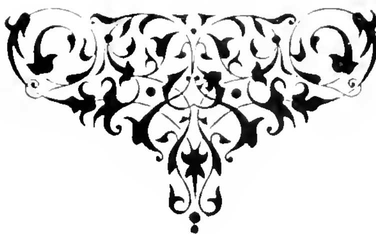
L'Administration des Beaux-Arts cherche maintenant à donner le change : et elle blâme le Directeur provisoire des Galeries de Florence... d'avoir laissé sortir d'Italie deux bustes sans importance, faute d'avoir surveillé lui-même le bureau d'exportation, dont il est aussi chargé. Le procédé n'est digne ni de l'Administration des Musées, ni de l'importance des faits.

Il semble bien que la responsabilité immédiate doive être rejetée sur le zèle de quelques jeunes inspecteurs, attachés au service des musées, trop imbus des méthodes en usage dans les musées allemands et aussi sur la témérité des opérateurs, formés en Allemagne. Ces influences n'ont que faire ici, et il faut espérer que le bon sens et le goût des Italiens en feront promptement justice.

Malheureusement, le mal commis est irréparable et, en y songeant, on se sent pris d'indignation contre ceux qui considèrent de telles pratiques comme le dernier mot de la science moderne. Périsse l'histoire de l'Art si elle doit aboutir, avec ses illustres docteurs, à la destruction même des œuvres! Il est impossible que M. Corrado Ricci, directeur général des Beaux-Arts et des Antiquités, qui a été longtemps le directeur passionné des Galeries de Florence, et à qui l'on doit le plan méthodique de leur intelligente réorganisation : il est impossible que M. Giovanni Poggi, directeur du Musée national du Bargello, dont on sait la part importante dans l'administration actuelle des musées florentins, ne demeurent pas eux-mêmes étonnés devant l'œuvre si inconsidérément accomplie. Il est d'un intérêt universel que l'on ne traite pas l'œuvre des maîtres d'autrefois comme on n'oserait traiter celle du plus médiocre des peintres vivants.

GUSTAVE SOULIER

Florence, février 1910.



BIBLIOGRAPHIE

Histoire générale de l'art : Grande-Bretagne et Irlande, par sir Walter Armstrong, directeur de la National Gallery d'Irlande. — Paris. Hachette, in-16, fig.

Plus de 300 pages de texte, dans le format de l'*Apollo* de M. Salomon Reinach, 600 illustrations, des bibliographies à la suite de chaque chapitre, des tables et index détaillés, tel est le premier aperçu du petit volume qui inaugure la collection. Sans doute, il serait aisé de critiquer la dimension parfois bien réduite des illustrations et de regretter un trop grand manque de proportions entre les différentes divisions de cette *Histoire générale de l'art*, où l'Amérique a son volume, ni plus ni moins que la France. Mais ce sont là défauts inhérents à toute collection : le plus simple est d'en prendre son parti et de voir seulement les services qu'est appelée à rendre l'œuvre nouvelle.

Pour l'Angleterre, nous n'avions rien en France, que l'excellent petit manuel d'Ernest Chesneau sur *la peinture anglaise*. Non seulement M. Walter Armstrong, le célèbre critique d'art anglais, a davantage étendu son sujet, mais il est remonté aux origines, consacrant deux chapitres à l'art celtique et à l'art anglo-saxon, résumant les caractères de l'architecture à ses diverses époques, étudiant les arts mineurs à leur tour et ne s'arrêtant qu'aux dernières manifestations de la peinture et de la sculpture contemporaines. Son manuel est complet, c'est un livre.

A. M.

Die altdeutsche Malerei. 200 reproductions, avec introduction historique par Ernst Heidrich. — Iena, Diederichs, 1909.

Rien n'est plus précieux pour les études d'histoire de l'art que des recueils de photographies bien classées, qui permettent de suivre le développement des thèmes iconographiques. L'éditeur Diederichs, d'Iéna, a réalisé ce tour de force d'offrir au public pour le prix extrêmement modique de 4 marks 50, deux cents reproductions excellentes des principaux monuments de la peinture allemande du xve et du xvie siècle. L'ouvrage a été tiré à 30.000 exemplaires, ce qui a permis d'en réduire le prix de moitié. Il serait désirable que nos éditeurs français eussent l'audace nécessaire pour de pareilles entreprises.

Une introduction historique très sobre, rédigée par M. Heidrich, esquisse dans ses grandes lignes l'évolution de la peinture allemande. A la fin du volume, on a rassemblé quelques données biographiques et iconographiques sur l'œuvre des différents peintres. Ce précieux recueil présente malheureusement une regrettable

lacune : l'École colonaise de la fin du xve siècle, depuis Stefan Lochner jusqu'à Bartel Bruyn, est complètement sacrifiée.

Louis Réau.

Inventaire général des dessins des musées du Louvre et de Versailles. École française, par Jean Guiffrey et Pierre Marcel. Tome IV. — Paris, Ch. Eggimann, in-4°, pl.

Le quatrième volume de cette belle publication, dont nous avons plusieurs fois exposé la méthode, commence avec Corot et finit avec Delacroix (soit dit en passant, les auteurs devraient bien donner cette indication, sinon sur le titre, du moins sur le dos de chacun des tomes de la collection). Il comprend un grand nombre d'œuvres précieuses à des titres divers, parmi lesquelles on se bornera à citer : les études de Corot ; les croquis de Jacques Courtois, dit le Bourguignon (scènes de batailles et marches de cavalerie) ; les deux cent quatre-vingts pièces d'Antoine Coypel, auxquelles MM. J. Guiffrey et P. Marcel ont consacré l'introduction de leur volume, dessins gracieux et vivants, intéressants, non seulement pour l'histoire de cet artiste, dont presque tout l'œuvre peint a disparu, mais aussi pour l'histoire de la peinture française, en ce qu'ils préparent et expliquent l'œuvre de Watteau ; les études de Daubigny, celles de David, parmi lesquelles des pièces célèbres comme *les Sabines* et *le Serment du Jeu de Paume ;* les croquis de Decamps et enfin ceux de Delacroix, notamment des souvenirs de voyage (comme le célèbre *Album du Maroc*, publié par M. J. Guiffrey).

Une table des marques, des filigranes et des noms cités complète ce volume, qui ne le cède en rien aux précédents pour la richesse de l'illustration, puisque, d'après le plan de la publication, presque tous les dessins catalogués sont reproduits.

E. D.

Bibliothèque de l'art du XVIIIe siècle. Le Portrait en France, par L. Dumont-Wilden. — Paris, G. van Oest, gr. in-8°, pl.

Ce n'est pas *le Portrait en France* qu'il aurait fallu dire, c'est *la Peinture de portrait en France*, puisque l'auteur de ce premier volume d'une collection consacrée à l'art du xviiie siècle n'a utilisé que les peintures et les pastels, et qu'il a omis, sans doute à dessein, les bustes et les gravures : deux aspects du portrait français d'une importance pourtant capitale au xviiie siècle, et d'un tout autre intérêt, à mon sens, que les cent vingt pages de notices biographiques et de catalogues, qui forment à l'agréable livre de M. Dumont-Wilden un appendice un peu encombrant.

Après avoir constaté que le xviiie siècle français est par excellence le siècle du portrait, l'auteur passe en revue l'évolution de ce genre si français et caractérise avec beaucoup de pénétration chacune de ses transformations : partant du portrait historié (de Rigaud à Nattier), il montre ensuite comment le portrait de cour perd de plus en plus de sa pompe et de son éclat ; de là, il passe au portrait des gens du monde et de la ville, de ce monde artiste qui prépare et explique La Tour (le portrait de La Tour fait d'ailleurs l'objet d'un chapitre spécial, un des mieux réussis de l'ouvrage) ; enfin, il en vient au portrait bourgeois, avec Chardin et Perronneau, qu'il

appelle « un La Tour bourgeois », et achève le cycle avec le portrait sous Louis XVI et pendant la Révolution.

E. D.

L'Art religieux du XIIIe siècle en France, par Émile Mâle. 3e édition. — Paris, A. Colin, 1910, in-4°, fig.

Une simple mention, mais qui valait d'être faite.

Voici la troisième édition de l'étude, si riche et si fouillée, que M. Émile Mâle a consacrée à l'iconographie du moyen âge et à ses sources d'inspiration. La première fois que le volume parut, il était sans illustrations (on se souvient que c'était la thèse de doctorat de l'auteur); néanmoins, il s'épuisa rapidement, et la seconde édition, illustrée de près de deux cents reproductions, s'est épuisée de la même manière, puisqu'on nous en donne aujourd'hui un troisième tirage revu et orné de nouvelles figures.

Un tel succès se passe de commentaires; il s'agit cependant ici d'un livre où l'érudition la plus neuve et la plus solide s'accorde avec un remarquable sens d'artiste et un rare talent d'écrivain: ce qui tend à prouver que les « faiseurs » et les ignorants touche-à-tout n'ont pas accaparé l'attention universelle, et qu'il reste un public, un grand public, pour les livres bien faits.

E. D.

Hans von Marées, par M. Julius Meier-Graefe. Tome II, 400 ill. et pl. hors texte. — Munich, R. Piper et Cie.

L'ouvrage que M. Julius Meier-Graefe a entrepris de consacrer à Hans von Marées sera complet en trois volumes. C'est le second qui a paru d'abord. Il comprend le catalogue de tout l'œuvre de ce curieux artiste que l'Allemagne elle-même ignorait encore en 1906, et que lui révéla l'exposition centennale de Berlin. Il nous offre 400 reproductions de tableaux, fresques ou dessins qui permettent de se faire une idée précise des intentions de Marées et de juger complètement la valeur de son effort. Le tome Ier sera consacré à la biographie détaillée de l'artiste et à une étude critique de son talent, et le tome III comprendra toute la correspondance et une bibliographie.

C'est donc un véritable monument que M. Meier-Graefe a voulu élever à la mémoire de Marées. Félicitons-le de l'avoir fait avec une pareille conviction et aussi d'avoir eu souci de mener son travail avec une telle méthode. Peut-être pourrait-on penser qu'il y a bien une certaine disproportion entre l'importance de cet hommage et la valeur réelle de l'œuvre auquel il s'adresse. Mais nous aurions mauvaise grâce à nous en plaindre. La maison Piper, qui a apporté tous ses soins à la présentation matérielle du volume, ne mérite pour sa part que des éloges.

Gaston Varenne.

Les Villes d'art célèbres : Carthage, Timgad, Tebessa, par René Cagnat ; **Bologne**, par Pierre de Bouchaud. — Paris, H. Laurens, 2 vol. in-8°, fig.

M. René Cagnat a voulu réunir en un seul livre les principales stations qui

donnent tant d'attrait à une visite de l'Afrique du nord : il parle de Carthage, d'abord, et de la Phénicie, installée sur le sol africain, maîtresse par les armes et par le commerce ; ensuite, il nous conduit à Timgad, la Pompéi africaine, et montre Rome victorieuse, créant dans ce désert un centre de vie à son image ; enfin, il termine par Tébessa, le rempart de la civilisation occidentale, lorsque Byzance eut arraché le pays à l'usurpation vandale ; entre chacune de ces grandes étapes viennent s'intercaler quantité de cités de moindre importance historique, mais dont les monuments méritent néanmoins d'être étudiés. De remarquables photographies sont répandues en très grand nombre dans cet ouvrage, dont l'érudition offre ce mérite rare de rester toujours accessible à tous.

Ce sont trois civilisations aussi, que M. P. de Bouchaud présente dans son livre sur Bologne : « l'étrusco-ombrienne, la romano-byzantine et la lombardo-gothique ». Il faut remarquer, d'ailleurs, qu'au moment où la dernière de ces civilisations disparaît, la vie artistique de Bologne ne fait que commencer : une ville qui peut s'enorgueillir de tant de monuments civils et religieux, qui a fait appel, pour la décoration de ses églises, à des sculpteurs tels que Nicolas Pisano et Jacopo della Quercia, et à des peintres comme F. Cossa, qui a produit un artiste tel que Francia, qui a donné son nom à l'école des Carrache et qui, grâce à l'effort injustement décrié des éclectiques, a retardé la décadence de l'art dans la Péninsule, à la fin du XVIe siècle, une ville comme celle-là mérite bien de prendre rang parmi *les Villes d'art célèbres* et de trouver un artiste et un lettré pour la célébrer.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Cent portraits de femmes des écoles anglaise et française du XVIIIe siècle.* Texte par Armand Dayot et Claude Phillips. — Paris, imprimerie Georges Petit, in-fol., 100 pl., 250 fr.

— *Petites villes d'Italie*, par André Maurel. *III. Abruzzes, Pouilles, Campagnie.* — Paris, Hachette, in-16, 3 fr. 50.

— *École française d'Athènes. Exploration archéologique de Délos...* 1er fascicule : *Introduction. Carte de l'île de Délos... avec un commentaire explicatif*, par André Bellot. 2e fascicule : *La salle hypostyle*, par Gabriel Leroux. — Paris, E. Leroux, in-4°, fig., pl. en noir et en coul., 20 fr. et 30 fr.

— *J.-L. Forain, lithographe*, par Marcel Guérin. Catalogue raisonné de l'œuvre lithographié de Forain. — Paris, H. Floury, in-4°, 93 pl. (tirage à 125 ex. entièrement souscrits).

— *Alfred Dehodencq, l'homme et l'artiste*, par Gabriel Séailles. — Paris, A. Lahure, in-4°, eaux-fortes et héliotypies, 50 fr.

— *Éléments et théorie de l'architecture*, par J. Guadet. 3e édition, augmentée d'un portrait de l'auteur et d'une notice par J.-L. Pascal. — Paris, librairie de la Construction moderne, 4 vol. in-4°, fig., 100 fr.

Le gérant : H. Denis

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI



ALBERT BESNARD DÉCORATEUR

C'est le titre d'une exposition qui vient de s'ouvrir au Musée des Arts décoratifs. Nous savions ce qu'était M. Besnard; qu'est-ce qu'un décorateur?

Un décorateur, au sens immédiat du terme, c'est un artiste qui, ne demandant à la nature que d'être un ornement, n'y voit que des beautés plastiques; il aperçoit dans les choses cette valeur spéciale de beauté, et celle-là seule. Qu'un Vénitien décore une salle ou qu'un Japonais décore une boîte, leur tâche est au fond la même; ils embellissent des surfaces ou des formes. Le tableau est encadré avant que d'être peint : il ne peut être peint qu'en rapport avec le cadre; ce n'est plus une œuvre qui se suffise par elle-même et qu'on puisse isoler : c'est un élément d'un ensemble; il doit s'associer à la forme qui le supporte ou à l'architecture qui l'entoure, et le charme du beau décor est dans cette union qui contraint la peinture à des sacrifices, mais par l'alliance intime d'un autre art lui ajoute une force. Le décorateur, qui aime les apparences pour leur galbe et leur splendeur, refuse donc de chercher dans les êtres des passions et des pensées individuelles. Tout ce qui parfois éclaire les pauvres corps débiles et marqués des tares d'une vie si ancienne au monde, il s'en désintéresse : de la

laideur, de la souffrance, quelle que soit leur signification, il se détourne. C'est entre tous les artistes un voluptueux.

C'est bien plus encore. N'essayons pas de réunir dans une formule Michel-Ange et Kòrin. Laissons donc de côté le décor des ornemanistes et ne parlons pas du Japon. Laissons même l'art d'Athènes, la céramique décorée, par laquelle nous jugeons bien que la peinture antique dut être essentiellement une peinture décorative. Dans l'âge moderne, ce genre réalisé en d'illustres exemples apparaît capable de rendre les catégories les plus riches de l'invention ; il a surtout attiré les maîtres de la force, qui y trouvaient l'expression naturelle de leur génie. Les conditions de



Albert Besnard. — L'Homme préhistorique.
École de pharmacie.

cet art, la faculté, la nécessité de couvrir de vastes superficies, et cependant par des compositions qu'embrasse un seul regard, cette perspective lointaine, ce champ magnifique, mènent à voir grand, à créer d'amples formes, à grouper des masses, à n'envisager que ce qui ressort d'un spectacle vu à distance, à développer un thème en larges variations et d'un style vigoureux ; ou plutôt seuls suffisent à ces heureuses obligations ceux qui ont le tempérament des forts. La décoration parvient ainsi à l'épopée et au lyrisme, laissant en quelque sorte pour d'autres emplois de la peinture les intentions dramatiques, la délicatesse comme l'intensité du sentiment, tout ce qui réclame un colloque plus intime entre l'œuvre et le spectateur.

Mais, dans la grandeur et la force, la nature a un domaine infini : elle y a réalisé des combinaisons nombreuses et différentes. Que Michel-Ange,

Raphaël, Véronèse, Tintoret, Tiepolo, Rubens, Delacroix, Puvis de Chavannes aient été des décorateurs, ce fait montre que les originalités les plus diverses peuvent se manifester dans cette province de l'art. Et cependant, quelle que soit la personnalité de pareils maîtres, ils ont bien ce goût commun du style grandiose et des larges espaces; on aperçoit chez eux, dans des proportions et à des degrés variables, la divine satisfaction des créateurs, la facilité de la puissance, un inépuisable courant d'images et de forces, comme de grandes vagues d'humanité dont l'héroïque tumulte les empêche d'entendre les faibles paroles qui sortent d'une bouche humaine.

La peinture décorative est donc l'expansion la plus caractéristique



Albert Besnard. — L'Homme moderne.
École de pharmacie.

d'une des deux grandes familles de tempéraments qui se partagent la peinture.

Si, de l'œuvre de M. Besnard, l'on ignorait la partie décorative, le reste ferait suffisamment pressentir qu'il avait au plus haut point les dons propres à cet art. Je ne dis pas seulement la belle virtuosité, la sensualité passionnée d'un coloriste comblé des plus vives délices de la lumière, un dessin qui, par d'autres recherches que celles de l'École, atteint la plus rare expression des mouvements et des formes, au total les dons d'un merveilleux peintre. Mais plus que le métier et le charme, il révèle, il répand magnifiquement son imagination; il ne se satisfait point de la sensation, de l'effet : la vision s'exalte aussitôt dans son esprit. C'est par là qu'il prend son véritable rang: c'est par là que, sans cesse, il évoque

ce parfait symbole du divin cheval ailé qui, au premier appel, s'enlève d'un beau coup de reins.

Un génie d'artiste aussi complètement doué devait donc demander à la peinture décorative les moyens de se produire dans la plénitude de sa force. Il juge sans doute que les œuvres qu'il nous signale aujourd'hui sont les œuvres essentielles de sa vie, quel que soit l'éclat des autres. « On donne sa fleur, puis son fruit », dit Renan. Nous voyons là des fruits splendides et beaux comme des fleurs.

A coup sûr, le décorateur est ailleurs qu'au Pavillon de Marsan. Ce qu'on nous présente là, ce sont surtout les cartons, les études, les préparations fortement établies, tout ce qui accompagne un ouvrage et le commente. Les documents sont de prix. Mais allons d'abord aux murailles où nous attendent les œuvres réalisées et désormais vivantes.

La galerie de l'École de Pharmacie montre le début triomphal de cette carrière. Sur dix-sept panneaux, exécutés de 1884 à 1888, elle développe trois séries d'une ordonnance logique.

En premier lieu, le remède et d'abord sa préparation. — Dans un vaste paysage, simplement construit de quelques plans de terrain, des paysannes font *la Cueillette des simples*. Puis, c'est *le Traitement des simples ;* la moisson de plantes et de fleurs est étalée au soleil par les femmes, ou suspendue en lourdes guirlandes au mur d'une maison blanche, parmi les jardins couverts du nuage blanc des arbres de printemps : de blancs ramiers volent dans le ciel pur de cette terre antique. Enfin, *le Laboratoire* aux beaux alambics, aux vitres claires, ouvert sur les toits rouges de la ville. — C'est le poème des travaux heureux, conduits sans fatigue sous la lumière, à l'air salubre ; le peintre est à l'aise dans tous les sujets, parce qu'il lui suffit, pour les traiter noblement, qu'un être humain fasse le beau geste naturel de sa tâche.

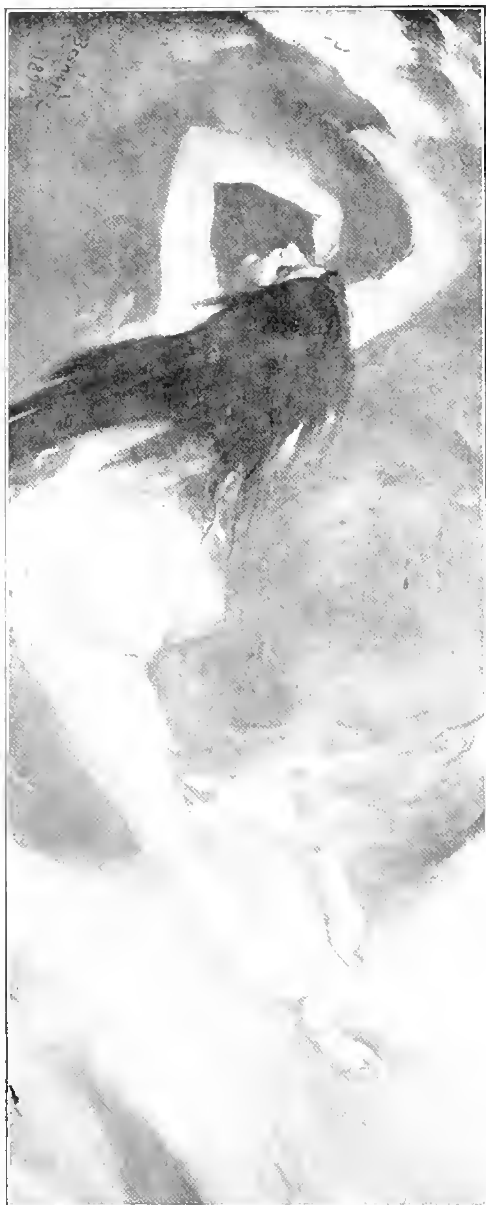
En face, le bienfait du remède. *La Malade*, pauvre corps qu'on relève dans son lit : tandis qu'une femme se penche pour la secourir, le médecin, qui la maintient d'un bras, tend la main vers le cordial que verse une fille charmante de rusticité. A côté, *la Convalescente :* les premiers pas d'une femme qui sort de sa maison, soutenue par deux compagnes, pâle et comme diaphane dans sa robe noire, les yeux émus de renaître à la vie,



Albert Besnard. — La Vérité, entraînant les Sciences à sa suite, répand sa lumière sur les hommes.

Hôtel de Ville de Paris. Plafond du salon des Sciences.

D'après la gravure de M. D. Mordant.



ALBERT BESNARD. — LA MÉTÉOROLOGIE.
Hôtel de Ville de Paris.
Figure décorative du plafond du salon des Sciences

tandis que son enfant, joyeux, lui tend les bras et l'excite des mêmes appels dont la mère lui apprit à marcher. Sur cette chair épuisée les souffles légers passent en réveillant ses forces ; la lumière l'accueille, le village paraît entre les bouleaux et les cyprès ; tout est frais et vif. Pourrait-on rendre des sensations plus délicates et comme suggérer des nuances plus fines de la faiblesse, de la tendresse et de l'allégresse ?

Répondant à ces cinq compositions, l'autre extrémité de la galerie présente l'enseignement de la plante et du minéral utiles : c'est *l'Herborisation* sous bois, le maître entouré de ses disciples : c'est, en face, *l'Excursion géologique*, dans un âpre paysage de grands monts dénudés. Enfin, le cours professoral, placé dans le décor de l'amphithéâtre voisin, du botaniste et du minéralogiste.

Dans ces grandes pages se déploie le talent d'un peintre sûr de lui, qui, cependant, domine sa virtuosité, ne retient jamais que l'expressif et en remplit sans effort un vaste cadre, de telle sorte que, dans son tableau, on ne regarde que le tableau tout entier. Les tons, largement étendus et qui sont vraiment de l'air coloré, s'ils ont déjà perdu de leur fraîcheur, gardent



ALBERT BESNARD. — L'ÉLECTRICITÉ.
Hôtel de Ville de Paris
Figure décorative du plafond du salon des Sciences

leur profonde harmonie ; de ces éléments légers se compose une œuvre solide. Avec cela, de charmants amusements d'artiste, une fausse cimaise peuplée de fleurs, de vases, de cornues, de fossiles, formes qui lui sont si plaisantes à saisir et qu'il rend par la facture la plus sobre.

Mais nous voici devant huit panneaux de moindre format, où cette belle fantaisie va vers des pensées émouvantes et atteint le plus grand art. Nous assistons au développement de la nature, aux passionnantes divinations de la science des origines.

D'abord, l'eau, principe du monde, mêlée de boues, se distinguant à peine des brumes qui cachent un pâle soleil : quelques taches de végétation commencent à se fixer dans ce chaos mélancolique ; déjà l'arbuste grêle s'élève sur une motte parmi les solitudes aqueuses, et c'est la première aube de la terre.

Le monde naît à la beauté : l'eau et la terre se sont séparées ; des îles, d'une puissante et tendre verdure, montent au milieu des lacs tranquilles, dont le pur miroir reflète les splendeurs des premières fleurs. Les pluies se promènent à l'horizon : sous cette humidité nourri-

cière, la création végétale surgit de toutes parts avec impétuosité.

Un troisième âge montre la terre déjà vêtue de sa fourrure d'herbes vertes, prête pour la charrue et les moissons : l'arbre noueux, la montagne, amas de roches diverses, marquent déjà un long passé. Le nuage



Albert Besnard. — La Pensée.
Esquisse du plafond de la coupole du Petit Palais.

aux énormes volutes chassées par le vent s'abat sur le sol travaillé de tous les principes de fécondité.

Mais, en face, l'animalité a ses fastes parallèles. C'est encore de l'eau primordiale et d'une mer remuée de vagues puissantes sous le soleil terne, qu'émergent, dans des jeux horribles, les longs cous, les têtes réduites, les énormes corps des premières ébauches de la nature, monstres mal



A Besnard pinx

venus qu'agite une force aveugle. A côté, l'œuvre divine se perfectionne : deux mastodontes s'ébattent magnifiquement.

L'époque suivante nous amène aux formes pour nous familières et nobles. Devant une baie de mer verte, à la lumière du matin, une harde de chevaux, arrêtée dans sa course, se tourne d'un même mouvement et aspire les senteurs que lui apporte la brise. L'espace est plein de fraîcheur. Des îlots de marbre sortent des flots. On sent la jeunesse du monde.

Plus loin, paraît l'homme. Ce faune maigre, hagard, est assis à l'entrée de sa caverne, au bord d'un lac où, dans les vapeurs de l'aurore, viennent au loin boire les mammouths. Son œil inquiet perçoit une beauté dont il grave le contour sur une large omoplate. Sa femme, blanche et nue, cheveux au vent, entre dans l'eau pour pêcher, suivie de son enfant. La solitude n'appartient plus seulement aux espèces errantes : l'être industrieux et artiste, la famille humaine sont venus au jour.

Pour finir, voici nos temps vieillis. La plante a crû, l'ancêtre s'est affiné : il a développé son génie et ses conquêtes. Elles sont là sous nos yeux : un port avec ses bassins, ses barques ailées et ses vapeurs qui rentrent, ses chalands au repos, ses constructions, la bâtisse qui monte, les bras rigides des grues. Le continent, voilé d'un crépuscule bleu, s'étend au loin, bordé par les mers, couvert des habitations indistinctes et des chefs-d'œuvre des villes. C'est le soir. Sur la haute terrasse d'où il aperçoit ce spectacle, l'homme, jeune encore, un livre dans sa longue main de délicat, reste pensif et écoute les voix de son âme. L'épouse, tenant un enfant embrassé, est près de lui ; dans la chambre proche, un compagnon lit sous la lampe et la servante apprête la table. Mais déjà le travail, qui fait goûter le repos, laisse au cœur une mélancolie. Devant les vastes aspects de la nature, à peine façonnée par le génie humain, les questions sans réponse montent vers l'esprit songeur. La nuit vient, comme elle venait jadis sur les eaux boueuses encombrées d'algues et de monstres flottants. Si l'homme a maîtrisé les éléments et les forces, le ciel, qu'il a appris à regarder, le trouble par son mystère. Et cette inquiétude, elle est la dernière époque de l'antique histoire. — C'est la grande pensée de Dürer avec la sensibilité d'un autre siècle.

Un pareil ensemble, une conception d'une imagination aussi haute,

ément toutes les facultés : l'œuvre se raconte, car elle est souverainement intelligente et intelligible, mais combien plus elle se sent. Son auteur est trop complètement un peintre pour qu'on puisse en saisir par des mots l'intensité et la vie. A la voir, il apparaît aussitôt qu'elle n'est point l'illustration raisonnée et ingénieuse d'un thème scientifique abstrait, mais le produit naturel d'un esprit où les pensées naissent en magnifiques visions. Elle est faite avec joie, d'une main légère, libre et sûre. Rien n'est appuyé et tout est fermement écrit. L'exposition du Pavillon de Marsan témoigne de la forte préparation : la préparation achevée, l'inspiration restait aussi fraîche et la main ne semble avoir suivi que l'inspiration.

Près du Panthéon, qui montre les vieux motifs légendaires traduits par l'art sincère de Puvis de Chavannes, il est intéressant qu'une école de la science moderne présente la réalisation pittoresque, sous des formes de la même franchise, des conceptions scientifiques les plus considérables. Nous rencontrons là une des époques de l'art français, le retour à la simplicité.

Ceux qui ont la propriété ou la garde de ces images déjà fameuses en ont-ils assez le souci ? N'est-il pas surprenant et ne devrait-il pas être scandaleux qu'elles soient abandonnées à une destruction prématurée. Quelle sera leur durée, si ces vingt-cinq années ont laissé sur elles des traces aussi inquiétantes ? Sans doute, accusons d'abord les murs dont l'humidité est funeste : *la Convalescente* en souffre gravement. Mais il y a le crayon, le canif ; les écoliers trop grands ont des jeux sans grâce. Il est temps qu'on défende cette richesse contre les injures et les blessures. Qu'on demande donc à l'artiste de fermer lui-même les plaies béantes : qu'on protège au besoin par des glaces ce qui est à portée de la main. Qu'on ne se résigne point à ce qui n'est pas l'œuvre du temps.

J'ajoute que je voudrais voir rendre à de pareils ouvrages un hommage dû aux grandes œuvres classiques. La peinture de Besnard n'est pas *photogénique* : la photographie choisit trop dans cette abondance de rayons colorés. N'est-ce pas le cas de faire appel aux graveurs, comme on avait d'ailleurs commencé de le faire : n'est-ce pas à eux qu'il appartient de traduire ces tableaux, où toute valeur est une couleur ? Il y a là des années du plus beau travail et du plus fructueux ; mieux vaudrait ne pas attendre.

En demandant à M. Besnard de décorer l'amphithéâtre de Chimie, à la Sorbonne, on le maintenait dans les mêmes voies, mais on l'amenait à une des plus rudes tâches du décorateur, des plus tentantes aussi : la surface à couvrir était si vaste. « Mon cœur bat plus vite, disait Delacroix, quand je me trouve en face de grandes murailles à peindre. » M. Besnard n'était pas homme à chercher un secours dans l'intempérance de composition, à répandre une foule sur cette vaste paroi. Jamais il n'a fait œuvre plus concentrée et plus large d'effet : aussi est-ce là, peut-être, le plus ardent effort de sa volonté et de son talent.

Assembler des images sur la définition de la chimie, chercher les correspondances pittoresques d'une formule de science, on eût résolu ce problème, à Venise, en l'ignorant. Pour M. Besnard, les idées ne sont pas une gène, mais une excitation. Elles lui apportent ces beaux pressentiments de la révélation scientifique, qui entraînent sa sensibilité et son invention.



ALBERT BESNARD.
FRAGMENT DE CARTON POUR UN VITRAIL.
Exposition des Beaux-Arts de Venise, 1909.

On pénètre dans l'amphithéâtre, et voici qu'avant de chercher à comprendre aucune signification, on subit, on admire, on proclame

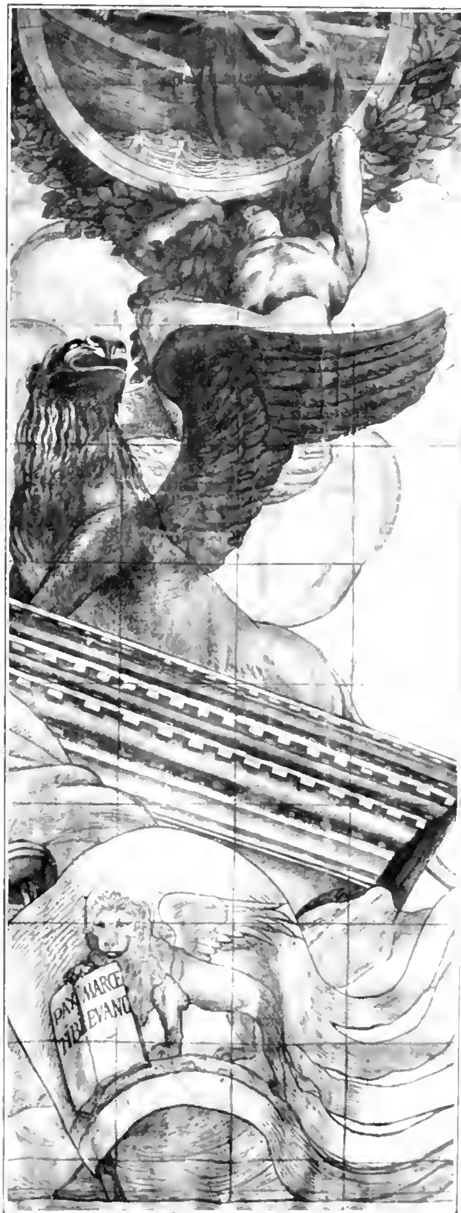
la grandeur. « L'œil éclatant du jour », le dieu des plus anciennes races, le soleil règne sur ce vaste mur. C'est l'énorme foyer qui pénètre, échauffe et vivifie les êtres. La magnifique hostie de lumière domine la composition, où s'élève lourdement, comme une force rivale, la masse compacte d'une sombre fumée découvrant des abîmes de fournaise : un ample paysage se développe dans le domaine de la clarté bienfaisante.

On diminuerait la joie que donne le spectacle de ces puissances en voulant trop vite passer aux détails. Lisons cependant le scénario :

« La Vie renaissant de la Mort. Au centre, un cadavre de femme est renversé parmi des germes de plantes. Un enfant tette une de ses mamelles, tandis que de l'autre s'échappe un lait qui, serpentant au travers de la nature, forme comme un fleuve de vie. Autour de la bouche errent les papillons, compagnons de toutes les pourritures et porteurs de germes. Le serpent, emblème des mystères de la génération terrestre, rampe auprès du cadavre. A droite, le couple humain, dominant la nature, son futur domaine, descend vers le fleuve, qui, remontant vers la gauche, charrie, au travers des cataclysmes, les débris des plantes et des hommes, et vient se perdre dans les entrailles de la terre, au fond d'un gouffre de feu, véritable creuset d'où ressortira de nouveau la Vie, symbolisant ainsi les forces de la nature, l'eau et l'air, la terre, le feu, principes de la chimie organique, qui ont créé la plante, l'animal et l'homme, sous l'influence du soleil. »

Faire des objections de principe à ce *livret* un peu minutieux, ce serait méconnaître que les arts les plus indépendants de la littérature peuvent, à l'occasion, s'appuyer avec profit sur un texte. Ici le texte ouvre des explications utiles et donne leur pleine valeur aux effets pittoresques. Faudrait-il vraiment que la peinture n'eût jamais besoin d'explications ? Quelle étrange méprise, puisqu'elle s'accompagne presque toujours d'un titre. Les thèmes habituels de l'art, créés par les religions, par l'histoire, par les littératures, sont entrés peu à peu dans le domaine commun des êtres cultivés ; ils sont présents à chaque esprit : on les reconnaît aussitôt et l'on juge intelligible, claire et simple, l'œuvre construite sur une de ces données. Qu'on y réfléchisse pourtant : le décor d'une amphore attique, une Sainte Famille de Raphaël, les Pèlerins d'Emmaüs, Jacob luttant avec l'ange, toute la Sixtine, tout notre Panthéon, voilà autant d'images humaines qui sont des conceptions

complexes, qui n'ont été produites que grâce à une accumulation infinie d'idées et de faits antérieurs, et qui ne nous livrent leur sens que parce que nous vivons avec cet héritage de souvenirs. Or, les pensées scientifiques entrent, à l'heure actuelle et de plus en plus, dans la conscience commune, mais elles y sont récentes et comme étrangères à la vie. L'art qui s'attache à les réaliser parait encore obscur et demande l'aide d'un commentaire. Ce commentaire fourni, devant la grande page de la Sorbonne, les significations de l'œuvre s'éclairent; il en sort comme la majesté d'une symphonie. Un cadavre de femme et un enfant, un couple jeune et d'une belle allure au milieu de la forêt, des corps roulant confusément aux profondeurs du gouffre, c'est tout ce que le sujet présente de formes humaines : les représentations de la nature y dominent l'homme; pour figurer les grandes forces, les éléments, les mystères de la transformation et de la permanence du monde, l'artiste a préféré les images d'un art panthéiste. Aussi cette œuvre, étrange si l'on veut, laborieuse peut-être, malgré tout d'une éclatante beauté et d'une beauté virile, reste pour son auteur un titre décisif d'originalité et de maîtrise.



ALBERT BESNARD.
FRAGMENT DE CARTON POUR UN VITRAIL.
Exposition des Beaux Arts de Venise, 1909.

Entrons à l'Hôtel de Ville, pour y voir l'étonnante variété d'invention

du maître. L'État, toujours équitable, avait partagé le grand salon de la préfecture entre les Arts et les Sciences : on avait donné mission à M. Besnard de continuer là cette glorification de la science, où il trouvait des inspirations si imprévues. Quelle différence dans la nouvelle conception! Cette fois, il fait l'œuvre la plus dégagée d'effort symbolique et revient hardiment aux habitudes de la belle peinture. Les sections de l'Institut chercheraient longtemps la formule complexe qui réalisât un pareil sujet ; mais lui saisit aussitôt la transcription plastique qui lui permet de rester un peintre. Science, vérité, lumière, ces synonymes s'appellent dans son esprit. Il voit la Vérité, porteuse de lumière, escortée du beau cortège des formes féminines. C'est la fête, la splendeur du feu. A travers les espaces stellaires, une femme nue surgit, se précipite, embrassant une gerbe de flammes. Elle passe au long de la terre, dont l'énorme courbe obscure monte sur l'immensité peuplée de globes radieux, tachée de larges gouttes de feu. Derrière elle, entraînées à sa poursuite, les Sciences cherchent à la saisir, s'accrochent à ses épaules ; elle rit de leurs efforts, et, la bouche entr'ouverte, les narines gonflées, les yeux en joie, poursuit sa course invincible. La foule des images divines se presse en quête de la vérité désirée ; l'une, au premier plan, jeune vierge en ses longues draperies, d'un geste charmant soulève le manteau qui la cachait et paraît, comme une adolescente s'éveille au matin ; d'autres, par groupes, s'accompagnent, se soutiennent, s'enlacent, certaines pensives, comme immobiles et portées d'une force insensible. Une femme mystérieuse trône seule à l'écart : les yeux clos, elle parle, elle commande et son bras, tendu vers les espaces, semble gouverner les destinées. Mais sur la terre couverte des ombres violettes de la nuit, le peuple des misérables humains, soudainement arraché à sa vie aveugle, accourt vers le spectacle merveilleux et le regarde avec ravissement : pauvres figures de pygmées, que dessinent seulement dans l'obscurité les reflets colorés du feu splendide. Des lambeaux de nuages passent, comme de grands oiseaux, sur la face éblouissante des astres.

Cependant, l'œil revient toujours au jeune corps impétueux, baigné dans la clarté du feu, ivre de porter le trésor des flammes échevelées, jaillissantes, et d'en disperser les éclaboussures. Cette magnifique et noble scène, remplie d'une puissante volupté, agitée d'un bel émoi, ce parfait

accord du thème pittoresque avec la grandeur des pensées qui l'ont évoqué, n'est-ce pas la décoration par excellence ?

A la mairie du Louvre, le sujet n'imposait aucune contrainte : la longue



ALBERT BESNARD. — L'ILE HEUREUSE.
Peinture. — Musée des Arts décoratifs.

journée de la vie y est écrite en trois pages. Voici deux adolescents dans un matin de printemps ; les beaux pigeons, éployés autour de la jeune fille, viennent manger dans sa main ; le jeune garçon va les fouetter d'une tige fleurie ; elle l'arrête d'un mouvement gracieux. Partout, autour d'eux, des nuages lumineux, des vergers roses, la germination et la floraison. Mais,

à la hauteur où se trouve ce panneau, et dans la pénombre de la voûte, le grand décor si clair pâlit et perd de sa consistance.

Puis, le grand midi, la maturité humaine dans le travail rustique, l'été de la moisson : c'est l'heure du repos pour la famille abritée contre le soleil par la grande meule de paille. L'homme, vigoureux et mince, enlève le lourd collier à l'un de ses chevaux : l'autre, déjà débarrassé du harnais, s'allonge en frémissant vers la paille savoureuse. La femme, au torse nu, un enfant au sein, surveille la marmite où cuit le repas ; avec sa petite tête, sa chair grasse et blanche, l'air hagard, inconscient, d'une forte bête saine et féconde, sans pensée, sans sensualité même, elle est bien la nature abondante et nourricière. Le champ de blé compact et doré, les justes masses d'arbres, de nuages, de ciel bleu, la beauté agreste, la chaude haleine de la saison, la vigueur de la race, cet idéal de la vie populaire et instinctive, tout est marqué de traits sûrs. Combien de peintres ont traité ce facile sujet ! Ici, comme dans *l'Été*, si différent, de Puvis de Chavannes, la forte expression ressort de la simplicité même.

Mais nous voici devant une des œuvres les plus hautes de M. Besnard. Le jour finit. Un couple de vieillards est assis devant la maison, sous le vaste ciel pâle et froid, gagné par le crépuscule. De l'horizon bas monte seul le clocher d'un village. Une file de peupliers deffeuillés va se perdre dans la plaine. Le vieux contemple le firmament où commencent de fleurir les étoiles ; il est cassé par la longue vie de travail : ses forts membres se sont amaigris : tout son corps pèse et tend au repos. La vieille femme, enveloppée dans son manteau noir, appuie sa tête à l'épaule de l'homme ; elle ferme les yeux et goûte ce dernier repos, comme elle goûta la joie, sur son vieux compagnon. Ainsi, dans cette lassitude et cette mélancolie, ils attendent la fin, n'écoutant plus derrière eux les bruits de la maison éclairée par le foyer, les enfants qui viennent les appeler pour le repas, la vie qui continue.

Cette grande scène, qui se résume en quelques mots, mais dont l'impression ne s'épuise pas, témoigne à quel point l'art de M. Besnard sait rejeter au besoin les séductions, les distractions, toutes les ressources tentantes qui sont à sa portée, pour ne garder que les moyens pathétiques. Ce prince des coloristes, ce maître des formes, n'a eu besoin, pour dire ce qu'il avait à dire, que du groupe sombre de deux figures environnées d'un



ciel où rien ne se laisse saisir que la tristesse et la beauté de l'heure. Même à ceux qui refuseraient de goûter la manière du peintre et les richesses nouvelles qu'il a découvertes, *le Soir de la vie* doit s'imposer par les qualités des œuvres les plus classiques.

Le tempérament de M. Besnard le portait naturellement à la fantaisie poétique, à la grâce, à la recherche des beautés et des sensations heureuses. Il a été, en ce genre, l'interprète d'un raffinement particulier, d'une sorte de luxe intellectuel que, dans le même temps, notre littérature composait de voluptés diverses ingénieusement assemblées. Non qu'il ait cédé jamais à la littérature et qu'elle ait dévié son instinct de peintre, mais il était par lui-même le plus rare inventeur de formes et de rythmes, et les visions précises qu'il disposait offraient aux plus délicats les enchantements d'une vie idéale.

On se rappelle *les Cariatides*, ce décor d'architecture, d'eaux et de montagnes, autour d'une figure de femme ; elles sont à Bruxelles.

Le Musée des Arts décoratifs a plusieurs esquisses ou cartons, il a surtout *l'Ile heureuse*. Quelle œuvre montre avec plus d'évidence la Muse présente aux côtés de l'artiste? Certes, les rayons et les nuances durent aller sans efforts à la toile, comme les vapeurs d'un songe, pour fixer les aspects charmants de cette incantation : le lac bleu, entre les bois épais d'où sort une âpre montagne; la lutte splendide de la lumière, des nuées et des vents tourbillonnant sur la cime, qui ouvre dans le cadre un éblouissement : au ras des flots, sur la rive lointaine, les longs murs éclatants de la blancheur de l'Orient. L'île est aux heureux, à l'amour, au noble loisir. Dans la masse noire d'un vieux cyprès brisé, d'où surgit et cède au vent la ramure flexible d'un pampre, la clarté d'un marbre domine cette fête. Des couples sont étendus sur l'herbe, à côté du festin épars : une femme s'est levée, elle tend les bras aux barques qui se dirigent vers l'île, et dont la première amène, avec les passagères anxieuses du bonheur incertain, un maigre et hautain cavalier, debout dans son manteau rouge, fier comme don Juan, pensif comme Hamlet : il va toucher le rivage de délices où les bras blancs l'appellent. Cependant, plaisant sarcasme, la fête est servie par les antiques satyres, pauvres chèvre-pieds déchus en servitude, faméliques, humiliés, comme des musiciens errants

racolés au passage et qui se risquent à tendre la sébille. A l'écart rêvent des figures pensives, dédaigneuses des coupes et des baisers.

Mais là encore, décrire, c'est énumérer et décomposer. D'un seul regard au tableau, on perçoit aussitôt ce qui l'anime, le secret caché dans la féerie, l'ardeur poignante de la mélodie, la tristesse au cœur de la splendeur, un mélange de fictions légères et de forces; et toujours le grand ouragan de clartés et de nuages nous apporte par dessus ces êtres illusoires des souffles de vie et de joie.

Voilà bien, après deux siècles, de nouveau l'embarquement pour Cythère : la mélancolie romantique est entrée dans ces plaisirs, mais elle est dominée par la sérénité de la nature, et nous donnons moins d'attention aux personnages de la fête qu'au magnifique théâtre de leurs voluptés et leurs désirs.

C'est de là qu'il faut partir pour Berck.

H. CHASSAIN

(A suivre.)





SESSHÛ (1420-1506). — PAYSAGE.
Collection de M. Tomitaro Hara.

LA RENAISSANCE DE LA PEINTURE JAPONAISE

SOUS L'INFLUENCE DE L'ÉCOLE CHINOISE DU NORD

DU MILIEU DU XIVe SIÈCLE A LA CHUTE DES ASHIKAGA (1573)[1]

Pour être complet, il nous faut encore citer, parmi la descendance artistique de Shûbun, Jasoku, fondateur de l'école Sôga. Celui-ci naquit à Ashiba, en Echizen, d'une famille de samuraï[2]. Il s'appela d'abord Shikibu, puis changea ce nom en celui de Jasoku, par un de ces jeux de mots dont les Japonais sont si friands. Le signe *Ja* veut dire serpent. En l'employant, le peintre songeait au dicton chinois : « Celui qui peut marcher sans ailes et sans pieds est un serpent », — et faisait allusion à la fécondité de sa propre imagination. Quant au signe *Soku*, c'est le même que celui qui se prononce Ashi, dans le mot Ashiba, localité où était né Jasoku. Celui-ci étudia les doctrines de la secte Zen, avec Ikkiû, célèbre théologien de l'époque. Toutes ses œuvres sont profondément empreintes du caractère bouddhique. La plupart sont d'ailleurs des portraits de saints et d'ascètes, actuellement au Daitokuji de Kyôto. On cite également quelques paysages agrémentés d'oiseaux[3]. Le style de Jasoku se distingue par la

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXVI, p. 120, et t. XXVII, p. 191.
2. Hommes d'armes de la suite des daimyôs (grands seigneurs), ayant droit aux deux sabres.
3. Également au Daitokuji, suite de quatre rouleaux.

puissance de la conception et la vigueur de l'exécution. Il est éminemment personnel.

On ignore la date de la mort du peintre, qui vivait encore durant l'ère Onin (1467-1468), tristement célèbre par les troubles qui ensanglantèrent le Japon, détruisirent la plupart des grands temples et avec ceux-ci une foule de peintures, de manuscrits et d'objets précieux. Le pessimisme devint général. Il ne put cependant pas entraver l'essor de la renaissance de l'art japonais : l'élan imprimé par cent ans d'étude des maîtres chinois était trop puissant. C'est au lendemain même de la période d'anarchie que la peinture d'influence Sung-Yüan atteignit son apogée (fin du XVe et XVIe siècle), avec Sesshû, Sesson et les Kano.

Le premier de ceux-ci, appartenant à la famille Oda et natif d'Okayama en Bizen, débarquait en 1469 de Chine, où il avait séjourné quatre ans. Après avoir étudié les doctrines de la secte Zen dans différents temples, il avait, en effet, voulu remonter aux sources mêmes de l'art nouveau. Aux peintres Ming[1] il témoigne assez de mépris, réservant toute son admiration pour les artistes des époques Sung et Yüan. La légende rapporte qu'il décora un des murs du palais impérial chinois et exécuta diverses autres peintures pour des mandarins. Il serait curieux de retrouver ces œuvres en Chine, mais elles ont probablement dû disparaître, si toutefois elles ont été vraiment peintes.

De retour dans sa patrie, Sesshû se fit construire, au pied de la montagne Tenkwa, dans la province de Shuwo, un ermitage auquel il donna le nom de Unkokuan, d'où celui pris plus tard par une école qui se réclama de lui[2].

Mais, à la suite de difficultés avec un daïmyô fort autoritaire, dont la puissance s'étendait sur les provinces de Nagato et de Suwô, le peintre alla habiter le temple de Taikian, dans le village d'Otoyoshi en Iwami. Il y mourut durant la troisième année de l'ère Eisho (1506), ayant alors 87 ans[3].

Les maîtres japonais qu'il préférait étaient Josetsu et Shûbun (Ekei). Mais il étudia aussi la nature et certains critiques ont pu avancer que le

1. Dynastie régnant alors en Chine. C'est seulement au XVIIIe siècle que les peintres japonais s'inspirèrent des maîtres Ming, créant ainsi une nouvelle école dite Nanjn (parce que le style de l'école du Sud y dominait).

2. Unkokuan veut dire : « Ermitage de la vallée des nuages ».

3. Suivant certains critiques, Sesshû serait mort en 1502, ayant 83 ans.

pays accidenté du district de Chûgoku, où s'écoula sa jeunesse, au temple de Hôfukuji, influa de façon décisive sur son talent. On trouve chez lui, en effet, des sites admirables, tels que la vallée de Gôkei, où la rivière Makitani traverse un véritable cañon. D'autre part, dans beaucoup de ses œuvres, on doit voir des souvenirs de son voyage en Chine.



Fig. 14. — Sesshu (1420-1506). — Paysage.
Collection du marquis Nagashige Kuroda.

Fort diverses sont les signatures qu'il a employées. Son premier nom était Toyo. Par la suite, son maître en théologie, le prêtre Eijo du Kenchôji de Kamakura, lui ayant remis une notice consacrée au saint personnage Gyô-sho-sai, Sesshû en fut enthousiasmé et adopta pour lui-même ce surnom. Il signa encore : Beigensan, Bikeisai et Sanjin[1].

1. « L'homme des montagnes ».

Toutes ses œuvres témoignent d'un vif sentiment poétique et expriment une sereine harmonie, mais il ne tombe jamais dans l'allégorie conventionnelle comme le firent tant de peintres japonais par la suite.

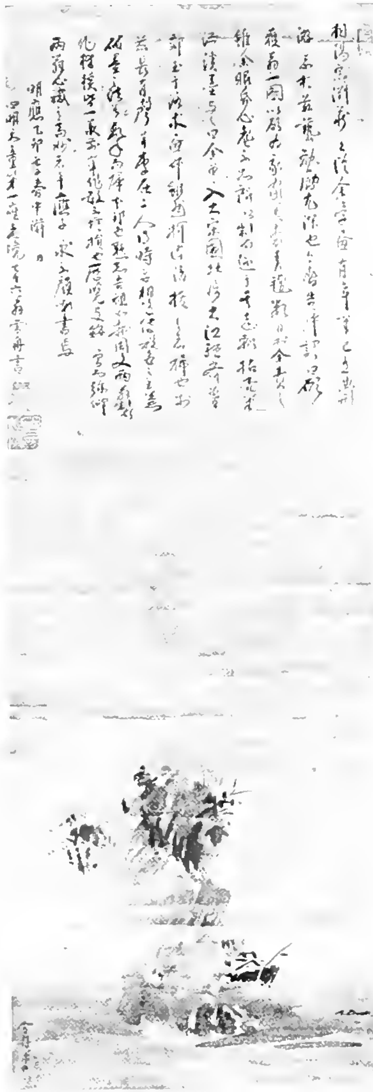


Fig. 15. — Sesshû. — Paysage (1495).
Tokyô, Musée impérial

La souplesse de son talent est extrême : les quelques reproductions données ici permettront de s'en rendre facilement compte. Aucune de celles-ci ne ressemble aux autres, ni comme conception, ni comme exécution.

Le paysage de la figure 14 est majestueusement traité. Les montagnes du fond, les rochers et les arbres du premier plan se réclament nettement de l'école du nord de l'époque Sung. Par contre, dans le bateau de pêcheur arrêté au milieu des roseaux, il nous semble discerner une influence Ming. Le célèbre peintre chinois, Tai-wen-chin, qui vivait au commencement du xve siècle, a traité un sujet analogue dans sa scène de clair de lune, appartenant actuellement à la collection du vicomte Sadayasu Makino, de Tokyô [1].

D'un tout autre genre est le kakémono suivant (fig. 15), où les méandres d'un fleuve se déroulent dans la plaine. La nature y est plus simple, moins tourmentée.

Le maximum de la synthèse semble avoir été atteint dans un troisième paysage, représentant un groupe de maisons et une barque au pied d'un rocher, sur la rive d'un lac. L'exécution d'une telle œuvre est un tour de force [2].

1. Voir la reproduction de cette peinture dans le numéro 171 du *Kokka*.
2. L'inscription du haut du kakémono, écrite de la main même du peintre, raconte que celui-ci

Le peintre procède par juxtaposition de touches sans recourir aux contours pour définir les objets représentés, et fait preuve d'une extraordinaire sûreté de main.

Les paysages de Sesshû[1] sont tous exécutés à l'encre de Chine, avec adjonction parfois (fig. 15, par exemple) de quelques teintes légères. Il s'efforce d'y appliquer les règles de la perspective isométrique, dites des trois dimensions (hauteur, profondeur et largeur), accordant une attention spéciale à la profondeur, souvent peu marquée dans les œuvres japonaises et répartissant habilement les masses lumineuses.

Dans la quatrième peinture ici reproduite, on aime à retrouver l'admirable simplicité et l'opposition du blanc et du noir chers aux maîtres Sung. L'oiseau hahachô y apparaît, petite masse vivante, sur un rocher sommairement indiqué.

Le maître a également peint des personnages religieux, des tigres et des dragons, mais, dans ces derniers genres, il semble s'être moins rapproché de la perfection.

Pour tout résumer, nous dirons que Sesshû fut, avec Kano Motonobu,



Fig. 16. — Sesshû. — Oiseau sur un rocher.

Collection de M. Chôsaku Miyabe.

étant en Chine, rencontra un jour un peintre fameux sur la route traversant le Yang-tze-chiang. Ce dernier lui aurait donné l'idée du style Pô-mo, où le nombre des traits est réduit au minimum. Le paysage en question fut exécuté par Sesshû en 1495, à l'âge de soixante-seize ans. Des poésies de religieux célèbres de l'époque, tels que Shûkyô, Ryûtoku, Sesshô, etc., y sont jointes.

1. Parmi les plus admirés, citons encore ceux de la collection du prince Môri (Voir les numéros 9 et 12 du *Kokka*).

un des deux plus grands paysagiste du Japon, un maître très imaginatif, servi par une merveilleuse habileté dans le maniement du pinceau.

Parmi ses principaux élèves, citons Sessô (Toyo)[1], que l'on a parfois à tort confondu avec Sesshû[1], Shûgetsu, qui aurait suivi son maître en Chine, et dont les œuvres ressemblent beaucoup à celles de ce dernier, et Kano Motonobu. Il eut également une importante influence sur le style de Sesson (vers 1550-1591), qu'on a pu appeler « le deuxième Sesshû », de Togan, créateur de l'école Unkoku (vers 1550-1614), et de Tohaku, fondateur de la lignée Hasegawa.

La première moitié du XVIe siècle avait vu le retour de temps plus calmes au Japon. Les conditions de la vie matérielle et morale étaient devenues moins précaires qu'à la fin du XVe. Néanmoins, les derniers Ashikaga luttaient parfois péniblement contre les bonzes et les daimyôs révoltés. Nombre de ces derniers, devenus plus ou moins indépendants, étaient presque aussi puissants que le shogun. Ce fait explique la dispersion des centres artistiques. C'est également à cette époque que se produisit un fait capital dans l'histoire du Japon, nous voulons parler du débarquement des Portugais, en 1542. Cette arrivée des « Barbares du sud », comme on les appela dans les îles, élargit le champ des connaissances japonaises et eut une répercussion éloignée jusque dans le domaine de l'art. Les premiers Kano et Sesson illustrèrent ces temps nouveaux.

Le dernier de ces artistes est quelque peu postérieur à Kano Motonobu, puisqu'il vivait encore vers 1570-1591[2], mais il se montra le successeur direct de Sesshu, dont il developpa les tendances dans une voie nouvelle. Il nous a donc semblé logique de l'étudier en premier lieu.

Sesson[3] eut une jeunesse fort triste. Son père, qui habitait le village de Murata Kujigorimura en Hitachi, voulut, en effet, l'abandonner pour avantager un enfant né d'une concubine. C'est pour cette raison qu'il se fit bonze, mais tous ses goûts l'appelaient vers la peinture. Il étudia d'abord Shûbun, d'où son premier nom de pinceau de Shûkei. Étant devenu l'admirateur fervent de Sesshû, il changea cette signature en celle de Sesson. Nombreux d'ailleurs furent les autres noms artistiques qu'il porta. Il en

1. Son surnom de Toyo ne s'écrit pas tout à fait de même.
2. Motonobu était mort en 1559.
3. Il appartenait à la famille Satake.



Kano Motonobu. — Légende de la secte Zen : Le prêtre Wei-shan renverse le vase de pureté

Collection du temple Ryuanji en Yamashiro

est de fort singuliers, comme Kwakusen, qui veut dire « le génie à la grue ». Les critiques japonais estiment son style moins distingué que celui de Sesshû, mais sa facture plus habile et surtout plus originale. Son œuvre est plus nettement japonaise, — malgré l'influence des maîtres Sung et Yüan, — que celle des autres peintres de la renaissance. Comme paysagiste, il est célèbre pour ses clairs de lune. Il introduisit, en outre, dans la peinture, l'expression des forces naturelles, tantôt figurant un escarpement auquel s'accroche un arbre agité par le vent, tantôt une vague bondissante[1]. Le tigre que nous reproduisons fig. 18 est fort curieux ; il ne faut certes pas y rechercher la réalité. Dans cet animal de cau-



FIG. 17. — SESSON (VERS 1550-1591). — OISEAU SUR UN ROCHER
(Collection de M. Kinshichi Beppu.)

1. Citons encore un admirable paysage sous la pluie, reproduit dans le n° 134 du *Kokka*.

chemar, le peintre a voulu exprimer la férocité d'un monstre s'arc-boutant sur un rocher pour résister à la violente tempête qui courbe les bambous. En comparant l'oiseau de la figure 17 à celui de Sesshu (fig. 16), on verra nettement les différences qui séparent le style des deux artistes. La manière de Sesson est plus nerveuse et plus impressionniste. Sesson s'est complu dans la représentation de ces êtres mi-hommes, mi-dieux, que sont les saints bouddhiques. Un kakémono du musée du Louvre représente le sennin Gama ayant sur l'épaule son fidèle crapaud, animal boursouflé et pustuleux, qui pose familièrement sa patte sur la tête de son maître. Ce dernier possède, sous une tignasse embroussaillée, une physionomie fort caractéristique, des yeux pleins de malice, une bouche habituée au sourire et à la béatitude. Cinq ou six gros traits noirs, contrastant avec la finesse relative de ceux qui forment la figure, suffisent à marquer les plis du vêtement. Il est intéressant de comparer cette peinture à celle du maître Yenhui, de l'époque des Yüan (1279-1368) (fig. 5).

Kano Masanobu[1] est surtout célèbre en tant que fondateur de la fameuse école qui devait se continuer jusqu'à nos jours. Il habita, dans sa jeunesse, Kamokuni, dans la province d'Izu. Il entra au service du shogun Ashikaga Yoshimasa, qui lui confia différentes fonctions plus ou moins honorifiques, telles que celles d'Oinosuke (intendant au ministère de la maison impériale), et de gouverneur d'Echizen. Puis il se fit bonze et prit le nom de Yusei. Ses œuvres sont actuellement devenues assez rares. Nous croyons intéressant d'en donner un spécimen (fig. 19). Il avait successivement étudié Josetsu, Shûbun et Sotan[2].

La légende raconte que Sesshu, revenant de Chine et passant à Sakai, en Izumi, admira fort une peinture de Masanobu, pendue au mur d'une maison où il fut logé. Il aurait même recommandé ce peintre au shogun. Les renseignements concernant les dates de la naissance et de la mort de Masanobu sont fort contradictoires. Les uns déclarent qu'il mourut en 1550, à quatre-vingt-dix-sept ans, d'autres, que sa mort advint en 1490,

1. Fils de Kagenobu.

2. On peut voir quelques-unes de ses œuvres au Daitokuji de Kyôto : trois rouleaux figurant Shaka et ses acolytes Monju et Fugen, et une paire de paravents décorés de grues. Citons encore les paysages d'hiver et d'automne de la collection du vicomte Akimoto.

alors qu'il avait seulement trente-sept ans. Cette dernière opinion paraît la plus vraisemblable et explique le petit nombre de ses peintures.

Masanobu apporta tous ses soins à l'éducation artistique de son fils Motonobu.

Celui-ci naquit à Kyôto, durant la 8e année de Bunmei (1476). Dès l'âge de dix ans, il fut nommé page du shogun Ashikaga Yoshimasa, qui lui portait beaucoup d'affection en raison de sa précocité artistique. Ce prince



Fig. 18. — Sesson. — Tigre résistant à la tempête.
Tokyô, École des Beaux-Arts.

étant mort, il passa au service de Yoshizumi. Puis il entreprit de longs voyages artistiques à travers les provinces du Japon, visitant Yoshino et Kumano, prenant des croquis rapides des sites les plus remarquables.

En Eishô (1504-1520), Motonobu envoya quelques-unes de ses peintures en Chine, par l'intermédiaire de Sakugen, qui allait étudier dans ce pays les doctrines religieuses. La légende rapporte que Cheng-tse, des Ming, admira fort ces œuvres, et écrivit à Motonobu : « J'ai examiné les peintures que vous avez fait parvenir en Chine. L'habileté déployée dans celles-ci peut rivaliser avec celle de Ch'ao Chang ou de Ma-Yüan[1]. Si

1. Peintres de l'époque des Sung.

vous consentez à faire le voyage de Chine, je serai heureux de devenir votre élève. »

Motonobu avait épousé Chiyojo Mitsuhisa, fille du célèbre Tosa Mitsunobu. A la mort de ce dernier, il devint tuteur de son jeune beau-frère Mitsushige. Jointe à son talent, cette parenté lui valut de succéder à son beau-père comme Edokoro-no azukari (chef du bureau de peinture). Il reçut, en outre, le titre de gouverneur d'Echizen. Peu après, sur la demande du shogun Yoshiharu, il se fit bonze et reçut la dignité de hôgen, d'où le surnom de Kô-Hogen, « l'ancien Hôgen » qu'on lui donna par la suite. A l'occasion de son entrée en religion, il se fit appeler Eisen, puis Giokusen.

Il mourut durant le sixième mois de la deuxième année de l'ère Eiroku (1559), à l'âge de quatre-vingt-quatre ans et fut enterré dans l'enceinte du temple Myôkokuji, à Kyôto, où sa tablette funéraire existe encore.

Les anciens critiques japonais ont adressé à Motonobu les éloges les plus excessifs. L'un d'eux n'alla-t-il pas jusqu'à dire : « Les peintures de Kano Motonobu sont si merveilleuses qu'elles paraissent être l'œuvre de Dieu ». Par contre, quelques contemporains, et parmi ceux-ci M. Kosaku Hamada, ont déclaré que « pour les paysages, il est inférieur à Sesshû, pour les oiseaux et les fleurs ne peut être comparé à Sesson, et pour les personnages n'atteint pas à la hauteur de Minchô ou Shôkei » et que « ce fut un peintre de grand talent, mais non un véritable génie ».

Un examen rapide de l'œuvre de Motonobu va nous permettre de contrôler la sévérité de ce jugement. Cette œuvre est immense et comprend des suites de paysages en noir ou très légèrement teintés, des peintures de fleurs et d'oiseaux en noir et en couleur, des scènes légendaires à l'encre de Chine et des séries dans le style Yamato-ye. Elle est fortement imprégnée tout à la fois de l'influence Sung-Yüan et de celle de la secte Zen, dont il fut, durant sa vie, un fidèle adepte. Il avait, en effet, étudié les mystères de cette doctrine sous la direction de Daikyu Kokushi, fondateur du Reiun-in, monastère du temple Myôshinji de Kyôto. Son amour de la nature calme et sereine s'en trouva encore renforcé. Ses paysages, soit éclairés par le soleil, soit recouverts de neige, soit encore voilés par le brouillard, sont toujours empreints d'une tranquillité profonde.

Les maîtres japonais dont il s'inspira furent Sotan, Shûbun et Sesshû. Il admirait beaucoup, en outre, Ma-Yüan, Hsia-Kuei, Mu-h'si, Yuchien, Chao Ch'ang et 'Chien Shun-chü, Chinois des époques Sung-Yüan. Son talent est donc le résultat d'efforts consciencieux. En outre, nous avons vu qu'il parcourut le Japon le pinceau à la main, étudiant avec zèle la nature. La tradition raconte qu'ayant peint vingt-cinq grues et un hinoki[1] pour le temple d'Ikkokuji, en Izumi, il se mit en route vers Yedo. Mais ayant remarqué un très bel arbre de cette espèce dans la traversée des montagnes d'Hakone, il fit le croquis d'une branche, puis revint à Ikkokuji uniquement pour ajouter cette dernière à son dessin... Cette anecdote, comme la plupart de celles que les Vasari du Japon rapportent au sujet de leurs artistes préférés, n'est peut-être pas authentique, mais elle est dans tous les cas symbolique, voulant prouver que Motonobu étudia d'après nature.



Fig. 19.
Dharma. — Kano Masanobu (mort en 1490).

Parmi les séries de paysages du peintre, on doit citer huit peintures du Reiun-in s'inspirant du maître chinois Yü-chien, ornées d'extraordinaires clairs de lune où se

1. Arbre ressemblant au thuya.



Fig. 20. — Kano Motonobu.
Kakémono extrait de la série des scènes de Hsiao et Hsiang.
Encre de Chine. — Collection du Tôkaian du Myôshinji.

silhouettent des monts pointus ou arrondis, des toits de temple étagés, des ponts en dos d'âne ; les promenades dans les montagnes[1] ; huit paysages où il fait un excellent emploi des réserves pour figurer la campagne sous la neige[2]. Mais, à notre avis, les plus admirables de toutes sont les huit kakémonos des « quatre arts d'agrément », œuvre de jeunesse de Motonobu[3]. Dans ceux-ci, le peintre semble avoir subi l'influence du Chinois Ma-Yüan. Notre reproduction (fig. 21) donnera une idée de cette suite. Un personnage, traversant un pont jeté sur un torrent porte un koto[4] et symbolise la musique. Très remarquables sont enfin les fameuses scènes de Hsiao et Hsiang, placées dans le décor des bords du lac Tung-ting en Chine. Ces peintures sont for-

1, 2, 3. Suites de huit kakémonos du Reiun-in du Myôshinji.
4. Instrument de musique à cordes.



Fig. 21. — Kano Motonobu (1476-1559)

Kakemono faisant partie de la série des « Quatre arts d'agrément »

Encre de chine, rehaussée de teintes légères. — Collection du Reiun-in du Myoshinji

tement imprégnées d'une poésie symbolique. C'est ainsi que le sujet de la figure 20 évoque « le son de la cloche vespérale d'un temple éloigné[1] ». On ne sait ce qu'on doit le plus admirer dans les paysages de Motonobu, de la perspective aérienne si bien rendue, des effets de lumière et de brouillard ou de la sûreté extrême du coup de pinceau.

Nous jugeons également dignes du renom du grand peintre les scènes légendaires en noir, parmi lesquelles nous attirons l'attention du lecteur sur la série des *Quatre hommes aux cheveux blancs de la Chine* et celle des *Sept sages*, toutes appartenant à la collection impériale et reproduites



FIG. 22. — KANO MOTONOBU. — SCÈNE DE LA LÉGENDE D'OYEYAMA.
Collection du marquis Nakahiro Ikeda.

dans le bel ouvrage de M. Shiichi Tajima : *Master-pieces by Motonobu*. A la même catégorie d'œuvres se rattache le kakémono de la planche p. 265, figurant une légende de la secte Zen. Les personnages y sont fort bien groupés, dans un intéressant paysage, et leurs visages sont traités avec une extrême perfection, en particulier celui du prêtre Wei-Shun, s'éloignant tranquillement après son acte audacieux.

Dans les peintures de fleurs et d'oiseaux, un choix s'impose, le talent de Motonobu s'y montrant inégal. Certaines sont excellentes et d'autres assez médiocres[2]. A ces dernières, on reproche de la raideur et quelque monotonie.

1. Nous respectons la version japonaise.

2. Les peintures en question sont parfois en couleurs. Voir dans le *Kokka*, n° 198 (collection de M. Bi-ichi Uyeno d'Osaka), trois kakémonos symbolisant le début de l'été et son plein épanouissement, puis l'hiver.

Reste à parler des Ye-makimonos. Motonobu, devenu le tuteur de Tosa Mitsushige, fils de son beau-père Mitsunobu, recueillit en quelque sorte l'héritage des Tosa en même temps que les honneurs héréditaires dans cette famille. Il s'efforça alors de créer un style nouveau, unissant les qualités des maîtres chinois Sung-Yüan à celles des ancêtres de Mitsunobu. La tentative était hardie ; mais il faut avouer que le grand Kano ne réussit qu'imparfaitement. L'école de Tosa était alors en décadence, et Motonobu lui emprunta des procédés assez discutables, par exemple celui des nuages en forme de doigts de gants, les attitudes quelquefois maniérées et les visages souvent impersonnels des personnages. En outre, les couleurs trop crues produisent un mauvais effet. Les rouleaux de peinture les plus connus de cette catégorie sont : la légende d'Oyeyama, dont nous extrayons une scène (fig. 22), appartenant à la collection du marquis Nakahiro Ikeda ; la légende de la statue de Shaka du Seiryô-ji, conservée dans ce même temple.

Cette étude sommaire peut nous permettre d'asseoir notre jugement sur Motonobu. Nous conclurons en le proclamant paysagiste de grand talent, bon peintre de scènes légendaires monochromes ; mais innovateur peu heureux dans sa tentative de fusion des écoles Sung-Yüan et de Tosa.

Si maintenant nous jetons un regard en arrière sur la longue période de renaissance de la peinture japonaise, nous y distinguons :

1° Une époque de lente élaboration, marquée par des précurseurs, tels que : Kao, Minchô, Josetsu ; puis, des peintres d'un talent plus mûr : Ekei Shûbun, Sotan, Nôami, Soga Jasoku (du milieu du XIVe siècle au milieu du XVe siècle) ;

2° Une période de plein épanouissement, que dominent les noms de Sesshû, de Sesson et de Kano Motonobu (du milieu du XVe siècle à 1573[1]).

Comte Georges de TRESSAN

1. Cette dernière date de 1573 n'est qu'un point de repère approximatif. C'est celle de la déposition du dernier shogun Ashikaga par Oda Nobunaga.

L'HOTEL DES DUCS DE BOURGOGNE

A DIJON[1]



ES deux logis de Philippe le Hardi et de Philippe le Bon, le bâtiment qui les unissait, la Sainte-Chapelle, constituaient la région monumentale par excellence du palais des ducs de Bourgogne, celle où les architectes, les sculpteurs et les peintres avaient prodigué les principales ressources de leur art. Mais les « hostels », comme disent les Comptes, avaient de nombreuses dépendances.

Au nord, était un jardin; au sud-ouest, une basse-cour. Le jardin avait été aménagé par les soins diligents de Marguerite de Flandre, une duchesse qui se distingue entre toutes les princesses bourguignonnes par son goût des plaisirs champêtres et des occupations ménagères[2]. Il était entouré de treilles et de berceaux en fil d'archal; il renfermait, selon l'usage du temps, des arbres et des plantes de toute espèce, des tilleuls, des rosiers, de l'eau, des volières; un marsouin s'ébattait dans un bassin creusé au milieu. La basse-cour, établie sur un terrain acheté par Philippe le Hardi au Dijonnais Poinsart Bourgeoise, avait une pièce d'eau où les volailles pouvaient s'abreuver, un moulin à blé, un puits, une étable pour la vache qui fournissait le lait des jeunes princes. Dans son enceinte se trouvait également comprise la « maison de la tapisserie », où les tapisseries ducales,

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXVII, p. 179.

2. Voir Canat, *Marguerite de Flandre, duchesse de Bourgogne*, dans les *Mémoires de l'Académie de Dijon*, 1858-59.

déposées dans des coffres et dûment inventoriées, étaient conservées par un fonctionnaire particulier, le « garde de la tapisserie », et les étuves.

Construites entre 1383 et 1388, sous la direction de Marguerite de Flandre, par Symon du Bois « lieutenant de maistre Dreue »[1], Jacques de Neuilly, le maître menuisier Thomas de Sombresse et l'appareilleur Michel du Theil, les étuves formaient un petit pavillon uni au palais par une galerie de bois reposant sur des piliers de pierre, peinte au dedans et recouverte de tuiles émaillées au dehors. Les salles de bain occupaient le rez-de-chaussée ; à l'étage supérieur était un appartement, où logeaient parfois les hôtes de passage et que Charles le Téméraire enfant habita avec sa nourrice[2]. La baignoire de la duchesse avait ciel et dossier; l'eau employée était parfumée avec des essences coûteuses achetées chez des épiciers de Paris, eau rose des dames ou poudre de violettes[3].

Plusieurs tours complétaient le détail de cette organisation. La principale était la tour de la Librairie, où les ducs tenaient enchaînés les livres « bien istoriés dedans et armoriés au dehors », qu'ils avaient achetés ou reçus « en estraines » de leurs fournisseurs et de leurs favoris. Une autre renfermait le Trésor des chartes. Derrière le logis de Philippe le Hardi, et remontant au règne de ce prince, s'élevaient la tour de Brancion et la tour Philippe Pougeot. Jean sans Peur, qui avait pour elles une affection particulière, peut-être à cause de leur isolement, les réunit par une galerie, et il installa dans la tour de Brancion, au-dessus de la salle de bain « blanchie », un oratoire avec « un autel de bois pour chanter messe ». Il y avait aussi une « chambre de l'apothicairerie » et une petite chambre « pour le porc-épic ». Aucune de ces dépendances ne jouait, dans l'économie du palais, un rôle comparable à celui des cuisines[4].

1. Il s'agit de l'architecte Drouet de Dammartin.

2. Archives départ. de la Côte-d'Or, B. 1465, folio 44; B. 4431, folio 31.

3. Ces raffinements de toilette se continuaient hors de Dijon, soit que le duc et la duchesse fussent en leurs hôtels de Paris, soit qu'ils voyageassent. Dans ce cas, ils emportaient pour le bain « un chapeau », sorte de tonnelle d'étoffe soutenue par des cercles de bois, assez semblable à nos ombrelles de plage et qu'on tendait avec des milliers d'épingles (Cf. Enlart, *Manuel d'archéologie*, t. II, p. 92).

4. Sur les cuisines de l'hôtel ducal, voir : De Caumont, *Bulletin monumental*, t. VIII, p. 253, et *Abécédaire d'archéologie; architecture civile et militaire*, p. 289, avec figure et plan; Viollet le Duc, *Dictionnaire d'architecture*, t. IV, p. 482-484, avec plan et coupe; D'Arbaumont, *Rapport sur les cuisines de l'ancien palais des ducs de Bourgogne*, dans les *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. VIII.

Philippe le Bon les fit élever, entre 1439 et 1446, par l'architecte Nicolas Petit, sur l'emplacement d'un édifice beaucoup plus simple, construit sous Philippe le Hardi et partiellement incendié en 1417. Établies dans l'espace demeuré libre entre la tour de Bar et la basse-



L'HÔTEL DUCAL A LA FIN DU XVIIe SIÈCLE.

Vue perspective tirée du *Recueil des dessins de Mansart*, conservé à la Bibliothèque de l'Université de Paris.

cour, elles se composaient de deux bâtiments, séparés par une courette à ciel ouvert dans laquelle donnait la porte d'entrée commune, et dont l'un servait d'office « pour la panneterie et les autres services de la bouche », l'autre de cuisine.

L'office avait deux étages. Il s'éclairait, au premier, par deux baies géminées; au rez-de-chaussée, par trois fenêtres accolées, à cintres sur-

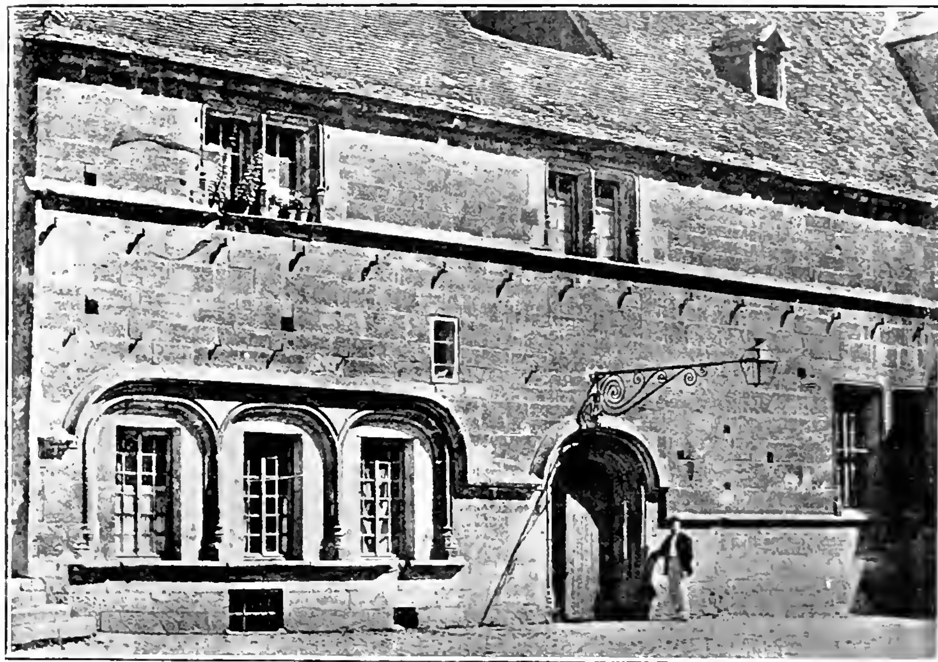
baissés, décorées de boudins à base prismatique et encadrées elles-mêmes par un large cintre. Dans ses chambres, venaient s'entreposer les nombreuses victuailles nécessaires au service de la table ducale : le pain, dont l'adjudication avait lieu chaque année au mois de mars « en plein bureau », la viande, la volaille et le gibier, fournis de la même manière, les poissons, tirés des étangs que les ducs possédaient dans l'Auxois, le Charolais, les bailliages d'Autun et de la Montagne, les fruits, provenant des propriétés privées des Valois ou bien « achetés par provision », et qui « se dépendaient par quantité ». Et ce n'était pas une petite besogne que celle de fournisseur de la cour, car on voit le pannetier délivrer, pour un mois seulement, « quarante-huit miliers et huit cens pains », et le boucher acheter d'un seul coup à deux poulaillers de la ville « mille chefs de poulailles, 200 oisons, 6 miliers d'œufs et 400 de fromage ».

Le bâtiment des cuisines comprenait une seule pièce, éclairée par un fenestrage rectangulaire, et sa forme était celle d'un carré parfait de douze mètres de côté, dans lequel se trouverait inscrit un autre carré plus petit. Celui-ci était recouvert d'une grande voûte à nervures, appuyée sur huit colonnes, dont la clef était percée d'un œil pour le passage du tuyau central. Dans l'angle nord-est se trouvait un four, et, sur les trois côtés nord, sud et est, étaient établies trois cheminées jumelles, surmontées de doubles tuyaux barlongs, dont le vaste manteau abritait de longues broches et des landiers (chenets) portant marmites. Mais cet arrangement, qui convenait au temps où l'on ne mangeait que des viandes rôties et des légumes bouillis, aurait été insuffisant en un siècle où les sauces et les ragoûts fortement épicés étaient en honneur. Aussi, deux potagers ou fourneaux à plusieurs trous occupaient-ils, l'un, l'espace intermédiaire entre le four et la cheminée la plus proche, l'autre, l'angle sud-est. Au milieu de la pièce se dressait une table-réchauffoir en pierre, recouverte de carreaux de terre-cuite, sur laquelle les plats étaient déposés, pour que le maître-queux ou chef-cuisinier pût y goûter sans que leur contenu se refroidît[1]. Les fenêtres, pratiquées dans le mur occidental, donnaient de la lumière en abondance, et la disposition ingénieuse des cheminées créait une circulation d'air extrêmement active, qui accélérait la cuisson, facilitait l'entretien des foyers et assurait l'évacuation rapide des vapeurs.

1. Voir le dessin d'une table-réchauffoir de cette espèce dans Viollet-le-Duc, *op. cit.*, p. 482.

Des tuyaux de plomb amenaient directement l'eau d'un grand puits creusé dans la courette, et un égoût latéral recevait celle qui tombait sur le pavé.

Un personnel de vingt-cinq hommes, « chascun savant en son mestier et office », opérait sous la direction du maître-queux, assis, une grande louche de bois à la main, devant la table-réchauffoir et sur une « chaière » élevée, d'où il pouvait « voir et connaître tout ce qui se faisait en ladite



Vue extérieure des cuisines ducales, avant la démolition des offices

cuisine ». Les « vaisseaux de cuisine », chaudières, pelles, grils « hastiers », abondaient, et aussi le matériel de chauffage, estimé « par cent de bois et par mandelles de charbon ». Les textes feraient-ils défaut que, rien qu'en contemplant cette étonnante organisation culinaire, on se rendrait compte du rôle que jouaient les dîners à la cour de Bourgogne et qui lui valurent dans toute l'Europe une incomparable réputation[1].

L'hôtel des ducs de Bourgogne, — même dépouillé de ses peintures,

1. Nous avons emprunté les détails relatifs au fonctionnement des cuisines à l'*État de la maison de Charles le Téméraire*, du maître de l'hôtel ducal Olivier de la Marche.

de ses tapisseries, de ses vitraux, de ses dressoirs chargés d'orfèvrerie, de ses étendards flottant au vent, de ses écus aux couleurs éclatantes, — fournirait aux amateurs d'art, s'il était encore intact, de précieux enseignements. Malheureusement, il n'a été épargné ni par le temps, ni par les hommes.

En 1445, les verrières, les armoiries et les statues sont en partie brisées par la grêle; en 1460, la couverture de plomb de la tour de la Terrasse est endommagée; de même, en 1467, celle de la tour des Chartes. L'incendie du 23 avril 1417 fait disparaître une tour voisine de la tour de Brancion, et l'ancienne cuisine où se fait « la saulcerie ». Bien plus important, celui du 17 février 1503, qui dure vingt-huit heures, anéantit le bâtiment compris entre la tour de Bar et le logis de Philippe le Bon, et exerce dans ce dernier de terribles ravages. L'extrémité orientale de l'édifice est détruite [1], puis le feu vient lécher les murs de la grande salle avec une telle violence que ses traces sont encore visibles dans la maçonnerie: il endommage la cheminée, les tribunes, le plafond, atteint les combles, dévore la chambre des joyaux [2].

La province ne laissera pas en si piteux état ce grand palais, l'orgueil des Dijonnais, devenu, depuis l'annexion du duché de Bourgogne à la couronne, le logis du Roi, où les rois de France habitent chaque fois qu'ils visitent Dijon, et, en leur absence, les gouverneurs.

La cheminée de la grande salle, relevée en 1504 par un très bon sculpteur, Jean d'Angers, reçoit une hotte verticale couverte d'un manteau de fleurs de lis; le plafond est rétabli en 1548, lors d'un séjour d'Henri II à Dijon, dans le style de la Renaissance, ainsi que la tribune du fond. L'édifice qui joignait anciennement la tour de Bar au logis de Philippe le Bon est remplacé vers 1610 par une galerie à double escalier, formant portique au rez-de-chaussée, appartement au premier étage [3], qui d'ailleurs ne rappelle en rien le bâtiment du XVe siècle, dont un solin, dessiné sur

1. Ainsi qu'en témoignent les pierres d'arrachement et les ouvertures figurées dans le dessin de Martellange.

2. D'après une tradition que rapporte Courtepée (*Description du duché de Bourgogne*, t. II, p. 62), cet incendie aurait été allumé à l'instigation de Louis XI, désireux « d'étouffer l'affection des Bourguignons pour le souvenir de leur duc », et « comme on était occupé de l'éteindre, des gens criaient : Laissez faire, laissez faire, il n'y a pas grand perte; le roi n'y perdra pas beaucoup ». Il est à peine besoin de faire remarquer que Louis XI était mort depuis vingt ans quand eut lieu l'incendie, et que, par conséquent, cet acte de vandalisme ne saurait lui être attribué.

3. Voir, dans notre premier article (t. XXVII, p. 185), un dessin de Martellange représentant cette galerie, qui existe encore.

le mur occidental de la tour de Philippe le Hardi, continue seul d'indiquer la ligne de faîtage.

Ainsi réparé, l'hôtel ducal subsiste encore presque entier, comme on



VUE INTÉRIEURE DES CUISINES DUCALES (ÉTAT ACTUEL).

en peut juger par le dessin de Mansart et le plan de Le Pautre, quand, en 1682, les États de Bourgogne décident d'y adjoindre de nouveaux bâtiments, où ils pourront tenir leurs assemblées et loger leurs élus. Ils donnent ainsi le signal des grands bouleversements. La façade méridionale

du logis de Philippe le Bon est abattue entre 1720 et 1730, avec son escalier engagé, et le plafond de la grande salle est abaissé de 1m50 environ [1]. La Sainte-Chapelle est démolie en 1802, et, cinquante ans après, la tour de Bar et les cuisines sont menacées du même sort. Elles sont sauvées, grâce à l'énergique résistance de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or appuyée par Mérimée, alors inspecteur général des monuments historiques, à l'exception toutefois du bâtiment des offices, rasé dans la nuit du 24 août 1852.

Depuis cette époque, les derniers restes de l'hôtel ducal ont été restaurés avec soin, la tour de Bar, après 1853, par M. Belin; les cuisines, en 1872, par M. Faucher, d'après les plans de M. Selmersheim. La grande salle, maladroitement dénaturée, entre 1818 et 1828, par MM. de Saint-Mesmin et Saint-Père, et la façade septentrionale du grand logis, menacée de décrépitude, ont été rétablies dans leur ancien état par M. Charles Suisse [2]. Ces travaux, joints au contenu des documents, vont nous permettre de résoudre une dernière question : quelle place convient-il d'assigner à l'hôtel des ducs de Bourgogne dans l'architecture de leur temps ?

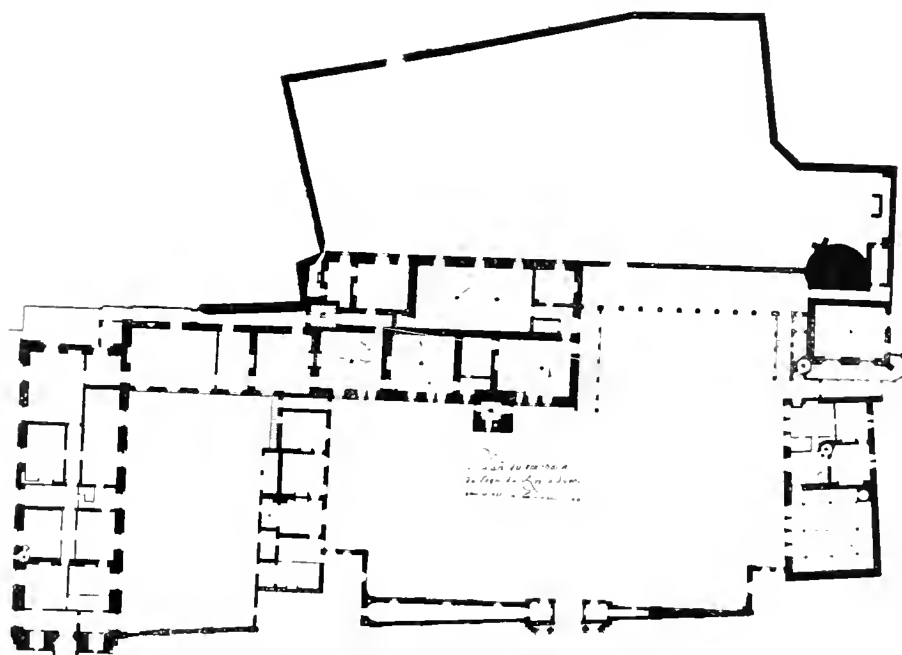
Le palais de Dijon n'est pas un édifice isolé : il appartient au groupe des grands hôtels du XIVe et du XVe siècle, dont les types les plus accomplis furent, à Paris, le Louvre et l'hôtel Saint-Pol, construits ou aménagés sur l'ordre de Charles V, les palais de Jean, duc de Berry, à Bourges, Poitiers, Riom, l'hôtel Jacques Cœur à Bourges. Si l'on se réfère aux textes, aux pièces de comptabilité, aux miniatures, qui ont permis de reconstituer la physionomie de ces hôtels, il apparaît surtout que celui de Dijon était moins orné [3]. On n'y rencontre ni cette riche façade qui rend l'hôtel Jacques Cœur si séduisant, ni ces immenses jardins qui faisaient du vaste hôtel Saint-Pol « l'hôtel des grands esbattements », ni

1. Voir Cornereau, *le Palais des États de Bourgogne*, dans les *Mémoires de la Société bourguignonne de géographie et d'histoire*, 1889.

2. Le travail de M. Suisse, qui a mis le palais dans son état actuel, a consisté essentiellement à surelever le plafond de la grande salle de la hauteur dont il avait été abaissé au XVIIIe siècle, à dégager le sommet de la cheminée et à la dépouiller des ornements factices de plâtre et de bois, dont elle avait été chargée sous la Restauration, à refaire les louvres de pierre de la toiture et à exhausser les combles. Cet ouvrage, exécuté avec une conscience absolue, a parfaitement réussi.

3. Voir notamment Bournon, *l'Hôtel Saint-Pol*, dans les *Mémoires de la Société d'histoire de Paris*, t. VI, et Champeaux, *les Travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry*, 1894.

ces tours surmontées d'élégants clochetons qui couronnaient les châteaux du duc de Berry, ni l'une de ces cages d'escalier, formant balcon à main courante, qui firent la célébrité du Louvre de Charles V et de l'hôtel Jacques Cœur. Assurément, les ducs de Bourgogne n'ignoraient point cette dernière disposition architecturale, car ils l'avaient appliquée au donjon de leur hôtel d'Artois à Paris, et un de leurs sujets dijonnais, gros bour-



PLAN DU REZ-DE-CHAUSSÉE DE L'HÔTEL DUCAL.
Dessin de Mansart. Bibliothèque de l'Université de Paris.

geois retiré des affaires, l'ex-épicier Chambellan, en avait fait usage dans sa maison, située derrière le palais des ducs[1]. Cependant, ils se contentèrent, faute d'argent peut-être, d'une tour en gros appareil, éclairée seulement par d'étroites embrasures.

Cette réserve faite, c'était un bel édifice que l'hôtel ducal, tout à fait digne des puissants princes d'Occident, et, s'il était moins riche en motifs sculptés que d'autres illustres demeures du même temps, il les rappelait par son plan général, la solidité de sa maçonnerie, les principes de sa

1. Kleinclausz, *les Architectes des ducs de Bourgogne*, loc. cit., p. 72-74 ; *Dijon et Beaune*, p. 66.

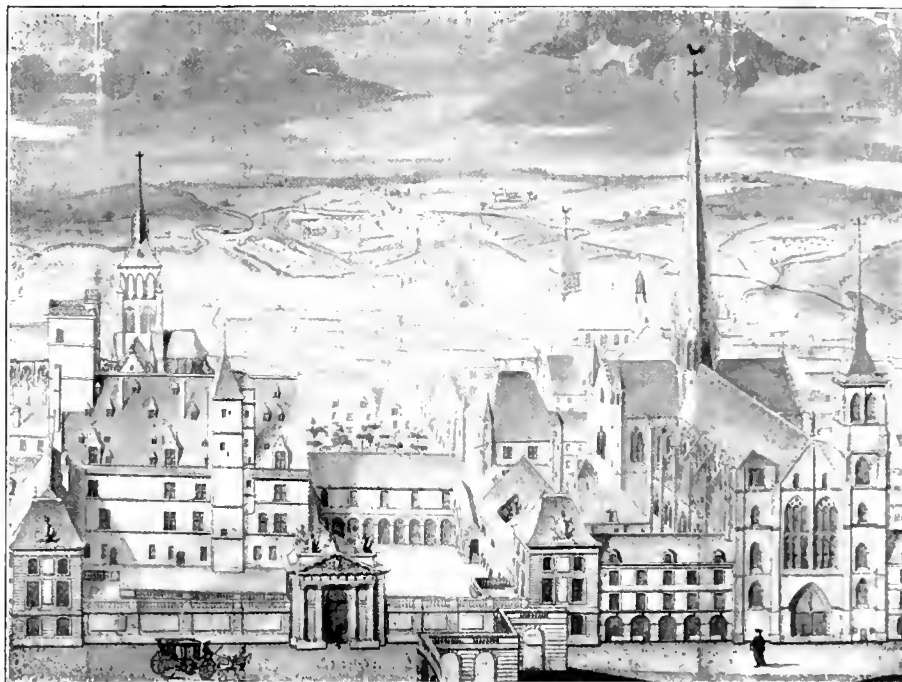
décoration, l'affectation de ses bâtiments et leur distribution intérieure.

Le palais de Dijon possède, comme le Louvre, sa grande salle ; comme l'hôtel Saint-Pol, sa chambre des joyaux et ses galeries ; il a aussi sa Sainte-Chapelle et, hors de la ville, son Saint-Denis. A Dijon, comme à Paris, les maîtres d'œuvres bâtissent en belles pierres fortement cimentées ; mais cela ne les empêche point de multiplier les ouvertures qui assureront aux hôtes du logis l'air et la lumière, et de mettre aux bons endroits une note d'élégance : fenêtre à croisée, gargouille grimaçante, éclatante verrière. Le grand logis avec sa toiture percée de lucarnes monumentales et entourée d'une balustrade de pierre sculptée, rappelle l'hôtel Jacques Cœur, annonce l'hôtel de Cluny, voire même l'aile Louis XII du château de Blois.

Un autre caractère du palais de Dijon, commun aussi aux hôtels de Charles V et du duc de Berry, provient de ce que les maîtres des œuvres n'ont pas tant voulu faire un bel ouvrage qu'un ouvrage vraiment approprié aux besoins de ses habitants. De là, l'importance des étuves, des aisances, des garde-robes, la construction de tours spéciales pour la librairie, la tapisserie, le trésor des chartes, que leur isolement sert à prémunir contre l'incendie ; de là, ces longues galeries qui permettent aux duchesses d'aller à couvert de leurs appartements à la Sainte-Chapelle entendre la messe ou aux étuves prendre leur bain. A ce point de vue utilitaire, les cuisines sont le triomphe des architectes bourguignons. On avait bien construit, aux XIIe et XIIIe siècles, dans les grandes abbayes, à Marmoutiers, à Fontevrault, des cuisines isolées, rondes ou carrées, pourvues de plusieurs foyers, ayant chacun son tuyau de dégagement en plus du tuyau central ; mais, au XVe siècle, on préférait les immenses cheminées couvertes de hottes, qui étaient de véritables chambres, avec portes communiquant aux offices[1]. Les ducs de Bourgogne, sans aucun souci de la mode, reviennent au vieux type de construction abandonné, parce qu'il répond bien plus complètement aux besoins de leur cour, et ainsi prend naissance un bâtiment, qui, dépouillé de ses « vaisseaux » et fourneaux, paraît peu intelligible au premier abord, mais qui, une fois compris, témoigne d'une méthode rigoureuse et d'une logique saisissante.

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné d'architecture*, t. IV, p. 466. Enlart, *Manuel d'archéologie*, t. II, p. 82-86.

Cette recherche de l'utile, louable en soi, a même été poussée à l'extrême, et les maîtres des œuvres ont abouti à des résultats que les architectes modernes, épris avant tout d'ordre et de symétrie, n'approuveraient guère. A force de multiplier les tours, les pavillons, les galeries, pour satisfaire au besoin ou au caprice de tel duc ou de telle duchesse, ils perdirent de vue l'ensemble et créèrent dans cette immense bâtisse une



L'Hôtel ducal. Vue générale en 1688.
Dessin de Mansart. Bibliothèque de l'Université de Paris.

étrange confusion. Les fenêtres du grand logis n'étaient ni également espacées, ni mises les unes au-dessus des autres, mais disposées selon l'arrangement intérieur des appartements, ce qui produisait à l'extérieur un vilain effet. Les cuisines, rapprochées des bâtiments d'habitation, pour faciliter le service de la bouche, obstruaient littéralement l'entrée de la tour de Philippe le Hardi, empêchant la lumière d'entrer en plein dans la salle du rez-de-chaussée et les chambres du premier étage. La présence d'une basse-cour, avec des poulets et des vaches, est au moins inattendue. Mais

les archives révèlent encore bien d'autres détails étranges. L'on enfouit dans le jardin les os des animaux consommés aux repas[1]. Les cigognes s'arrêtent sur la toiture, et il faut garnir les cheminées de lourds trépieds de fer pour les écarter. Les alentours du palais sont si mal entretenus qu'en 1459, le receveur Jean Moisson paye « pour faire peindre des croix et des images de peinture contre le mur de l'hôtel, par-dessus la ruelle, afin que les gens n'y mettent et n'y fassent leurs ordures ».

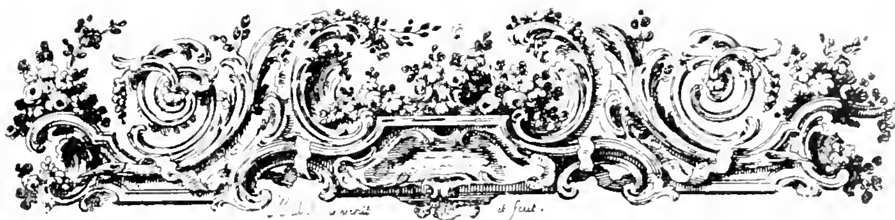
L'hôtel des ducs de Bourgogne s'éloignait beaucoup, en somme, de l'idée que nous nous faisons aujourd'hui d'une demeure princière, où la recherche de la symétrie, telle que la Renaissance l'a conçue, semble primer tout autre considération. Il était sans doute un séjour d'agrément, mais il était aussi une ferme et un lieu de prière. Les ducs avaient demandé à leurs maîtres d'œuvres de le construire tel qu'il assurât l'existence de leur famille, le logement de leur domesticité, et qu'il satisfît aux besoins matériels et moraux des uns et des autres[2]. On ne peut nier que le but ait été atteint, et c'est une histoire vraiment curieuse que celle de cet hôtel, forteresse féodale aux XIIIe et XIVe siècles, donjon sous Philippe le Hardi, habitation seigneuriale depuis Philippe le Bon : on y voit, comme en raccourci, toute l'évolution de l'architecture civile et militaire de la France pendant les grands siècles du moyen âge.

A. KLEINCLAUSZ

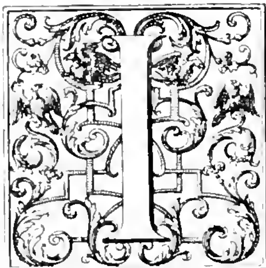
1. Ils ont été retrouvés en 1863.

2. Il en était tout à fait de même de l'hôtel Saint-Pol. Renan le définissait « une vaste métairie ». Bournon, *op. cit.*, p. 91, signale « l'absence de symétrie » comme son caractère essentiel.





L'EXPOSITION D'ART FRANÇAIS DU XVIIIe SIÈCLE
A BERLIN[1]

L n'est pas facile de mesurer la part de Watteau dans les directions qu'allait prendre l'art au XVIIIe siècle. Qu'est-ce qui vient de lui ? Qu'est-ce qui vient directement des maîtres flamands et hollandais, vers lesquels une vie plus intime et de moins d'apparat ramenait insensiblement le goût ? Ce n'est pas, en effet, dans les peintres de « fêtes galantes » qu'il faut chercher le meilleur de son influence. Le langage qu'un grand peintre adopte pour s'exprimer, quand il est en même temps un grand poète, il en épuise les ressources. Mais la richesse même de son génie lui fait découvrir des manières nouvelles de voir, de sentir, de peindre, dont ceux qui sont capables de l'entendre profitent, selon leur génie propre. Le successeur de Giorgione n'est pas quelque Cariani, qui plus ou moins l'imite, c'est un Titien, frayant à l'art des chemins que son maître a seulement indiqués ; ce n'est pas chez un Van den Eeckhout, ni chez un Aert de Gelder, qu'il faut chercher les fils spirituels de Rembrandt, c'est chez un Pierre de Hooch, chez un Vermeer, qui sans se guinder à une éloquence où ils savaient bien ne pouvoir atteindre, ont appris de lui comment le sentiment pouvait s'exprimer par la lumière, et se la sont, à leur tour, asservie, pour lui faire dire autre chose que ce qu'il lui avait

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXVII, p. 161.

fait dire. Mais ce sont là des nuances délicates et difficiles à saisir. Dès qu'on veut les fixer avec trop de précision, on les fausse. Il paraîtrait absurde de faire sortir de Watteau toute la peinture de chevalet du XVIIIe siècle. Et cependant, qui sait? Boucher aurait-il été ce qu'il fut, s'il n'avait gravé tant de dessins et d'arabesques de Watteau? Fragonard aurait-il contemplé d'un regard si ému les allées ombreuses des villas romaines, si *la Perspective* ou *l'Assemblée dans un parc* n'avaient pas existé? Et que ne doit-il pas à un tableau comme *la Toilette*? Je ne sais si Chardin, moins encore Greuze, ont jamais regardé Watteau; mais oserait-on affirmer qu'ils auraient senti de la même manière qu'ils l'ont fait la poésie de la vie bourgeoise, si, avant eux, quelqu'un n'avait peint *l'Occupation selon l'âge* et *l'Enseigne de Gersaint*?

C'est à ces peintres et à quelques autres, qui se rattachent à eux, qu'ils nous faut maintenant arriver. J'en parlerai plus sommairement que je n'ai parlé de Watteau. Outre qu'il les dépasse infiniment, lui seul, avec Lancret et Pater, se trouve assez bien représenté à l'Académie des Arts pour justifier de longs développements. L'exposition ne prétend pas, d'ailleurs, à nous montrer complètement la peinture française du siècle. Les décorateurs, qui y ont tenu tant de place, sont à peu de chose près absents. C'est dommage, car nous ne les connaissons guère. Quelles surprises réserverait l'œuvre de François Le Moyne, le grand peintre du Salon d'Hercule, à Versailles, le maître de Boucher, qui apporta d'Italie un rayon du soleil vénitien, et dissipa dans cette claire lumière les lourdes ombres de Le Brun! Et quelle riche diversité ne trouverait-on pas dans l'œuvre de Jean-François de Troy, son rival de gloire, qui un jour était « peintre d'histoire », le meilleur du temps, avec *la Peste de Marseille* ou *le Chapitre du Saint-Esprit*, le lendemain « peintre de genre », avec *la Surprise* ou *le Déjeuner d'huîtres*! Et Natoire, et Pierre, et Taraval, et Callet, tellement ignorés que bon nombre de leurs peintures passent sous d'autres noms, toujours les mêmes!

A Berlin, de Troy (si l'on néglige la *Clytie*, qui pourrait être de sa main) n'est représenté que par les tapisseries de la suite d'*Esther*, dont il peignit les modèles de 1737 à 1743. Ce n'est pas son meilleur ouvrage. Ces tentures sont d'un bel effet dans la grande salle où elles se trouvent placées: l'ordonnance a de la noblesse; mais les couleurs claires, si plai-



sautes sur les architectures blanches ensoleillées, sont du tapissier, non du peintre : deux des cartons sont au Louvre; ils sont d'un ton morne et terreux. Le Moyne ne figure pas, non plus qu'aucun des artistes que j'ai nommés tout à l'heure. Boucher même, l'illustre Boucher, qui personnifie le goût de toute une époque, nous est peu montré comme décorateur : un écran, tissé à Beauvais sur un modèle de lui, *la Musique* (à M. Maurice Fenaille), rose, mauve et bleu, sur des verdures pâles; *Vénus, Mercure et l'Amour*, daté de 1742 (à l'empereur d'Allemagne); *le Sommeil de Diane* (à M. Noël Bardac). On est fort embarrassé de situer ce dernier tableau dans l'œuvre de Boucher, qui n'a pas habituellement cette suavité : ces étoffes légères, ces jolis corps de femmes, lisses, dorés, et comme pénétrés de lumière, ces visages un peu courts, qui font penser à M. Renoir, je ne les trouve pas dans ses autres ouvrages. Mais, de qui qu'elle soit, c'est une peinture de la plus précieuse qualité. Il y a moins d'agrément dans la toile de la collection impériale, creuse et fade. Quelle grâce vive, cependant, dans le dos de la blonde Vénus ! Voilà bien Boucher, le Boucher de la meilleure époque, entre 1740 et 1755, alors qu'il n'est encore ni cartonneux, ni crayeux. Il est incomparable pour faire onduler un corps jeune et frais. Ce n'est plus la coulée lumineuse, à peine ourlée de rose, des nus de Le Moyne, que Boucher imita dans ses débuts, c'est quelque chose de moins idéal, de moins italien, de plus sensuellement réel : *Aurore* à Nancy, *Vénus* ou *Léda* à Stockholm, *Diane* à Paris, naïades, nymphes, néréïdes un peu partout, quelles exquises jeunes filles ! Chairs blanches, roses, ambrées, glacées de gris, vivantes, — poétisées cependant, et si nacrées contre le ciel bleu, la mer glauque ou les soies flottantes, que pour les peindre ainsi, Boucher a dû prendre ses couleurs, autant qu'au modèle, à la belle collection de coquillages qu'il possédait, et que, sur des tables couvertes de glaces, les visiteurs admiraient dans son atelier. Marmontel se plaignait que le peintre « n'ait pas vu les grâces en bon lieu ». Je le crois ; mais ce sont, tout de même, les grâces. Il traduisait assez vivement le sentiment commun, ce critique du Salon de 1748 qui écrivait : « Les héroïnes de M. Boucher seraient des maîtresses charmantes[1] ».

La *Femme couchée* de la collection Maurice de Rothschild, datée

1. Cité par André Michel, *François Boucher* (1886), p. 72.

de 1745, résume à merveille le caractère de l'art de Boucher : elle est l'expression même, si l'on peut dire, de son idéal de beauté. Sur un divan profond, que recouvre à demi un rideau de velours bleu de roi, au milieu d'un écroulement d'oreillers blancs, d'étoffes bleues et pékinées de jaune, une sultane de conte galant est librement étendue : couchée sur le ventre, jambe de-ci, jambe de-là, elle tourne coquettement la tête. Une grande draperie rose l'enveloppe presque entière, et l'on ne voit passer que ses épaules, ses bras, deux pieds les plus gentils du monde. Voilà qui est fort décent, dira-t-on. Point du tout. On devine le corps nu sous le satin luisant, et sa nudité même serait moins provocante. Perse de Montesquieu, Indes de Crébillon, ou Turquie de Voltaire? Cette Roxane est sortie du bain tout à l'heure, et Zulica, l'esclave, venait d'orner ses cheveux noirs d'un fil de perles, d'une plume couleur de fraise ; elle s'était fardé le visage ; il ne restait, je pense, qu'une mouche à placer, quand le maître, — est-ce Usbek? est-ce Schah-Baham? — a soulevé les plis de la portière. Vite, la capricieuse enfant a fait voler ses mules, s'est roulée dans le peignoir de soie, et, d'un coup, s'est jetée sur le moelleux sofa, lançant au visiteur le plus effronté des regards : « Ah! cher seigneur, dit-elle... ». Tout est d'une irritante volupté : la pose, l'accord acide des roses vifs avec les bleus, la main blanche sur les coussins blancs, le petit pied frémissant au bord du tapis, la délicate épaule. Le plaisir qu'elle cause, cette jolie personne, n'est pas de la plus pure qualité; mais il est vif. J'entends Diderot me dire ce qu'il disait d'une autre peinture de ce Boucher qu'il n'aimait pas : « Je ne serais pas fâché d'avoir ce tableau. Toutes les fois que vous viendriez chez moi, vous en diriez du mal, mais vous le regarderiez[1] ».

M. de Nolhac a proposé de reconnaître dans cette piquante brune la quatrième des demoiselles O'Murphy, Victoire, qui chanta à l'Opéra-Comique et fit bien d'autres choses encore. Elle servit de modèle à Boucher vers ce temps-là[2]. C'était la sœur de la petite Morphise, que Casanova se vante d'avoir procurée à Louis XV, et qui pensa un moment, vers 1753, ébranler le crédit de Mme de Pompadour. Si Louison était, comme on

1. Salon de 1759. Il existe plusieurs répliques de cette peinture, où la femme est nue : l'une, entre autres, dans la collection Marnier-Lapostolle. Un beau dessin, où le modèle, également nu, est posé de la même façon, se trouve chez M. Henry Michel Lévy.

2. P. de Nolhac, *François Boucher*, p. 72-73. Cf. Fleury, *Louis XV intime*, p. 113

l'affirme, plus jolie que sa sœur, on comprend qu'elle ait ensorcelé le roi. L'intrigue échoua, après tant d'autres. Et la marquise régnait toujours lorsqu'en 1758, Boucher, qui n'avait jamais cessé d'être son peintre favori, signa le grand portrait que le baron Maurice de Rothschild a également envoyé à l'exposition. Est-ce bien un portrait ? A peine : plutôt une sorte d'arrangement décoratif, où le portrait sert de prétexte. La petite toile du musée d'Édimbourg, où Mme de Pompadour n'est vue que jusqu'aux genoux, toute pareille à celle-ci pour l'arrangement et la couleur, a plus de vie : on y sent mieux cette attente distraite, un peu lasse, qui répond si parfaitement à l'incertaine royauté de la favorite. Ici, les ajustements tiennent la première place : on voit avant tout la belle robe de taffetas bleu, bordée de dentelles d'argent, piquée de roses, ornée au corsage de nœuds couleur lilas. Cette combinaison de bleu et de lilas a toujours préoccupé Boucher ; mais, c'est ici qu'il l'a pleinement réalisée : les rideaux jaunes qui encadrent la glace où se reflète la nuque de la marquise, achèvent de donner toute sa valeur à cette harmonie audacieuse. De loin, c'est une chose charmante ; de près, c'est beaucoup moins agréable. En 1758, Boucher avait déjà les blancs crayeux, la peinture sèche, que l'habitude de travailler pour la tapisserie lui avait donnés, le dessin général, sans signification, d'un homme qui ne consulte plus la nature. Reynolds, qui l'avait visité quelques années plus tôt, l'avait trouvé peignant un grand tableau, « sans esquisse, ni modèle d'aucun genre », et comme il s'en étonnait, Boucher lui avait répondu « qu'il ne s'en servait plus depuis longtemps[1] ». Cela seul suffit à juger Boucher. Avec tous ses dons, et ses dons étaient rares, il n'est pas un très grand artiste. Passé cinquante ans, il n'a plus ni curiosité, ni vie intérieure ; il décline. A sa mort, il ne vivait plus que de restes.

Son élève Fragonard est beaucoup plus divers. Celui-là ne se répète pas. Provençal impressionnable et mobile, il change sans cesse, selon l'heure, le temps, le pays qu'il visite, le tableau qu'il vient de voir. Ne lui demandez pas de sentir profondément ce qui, pour un jour, l'inspire : il n'en voit guère que la surface, mais il la voit bien. Car il est peintre, peintre jusqu'aux moelles, et rien de ce qui peut flatter un œil de peintre ne lui demeure indifférent. Prix de Rome avec un tableau qui sent, comme on

1. XIIe discours (1784).

l'a dit, Charles-Antoine Coypel, De Troy et Boucher (1752), il lui suffit de se trouver en Italie pour comprendre la naturelle beauté d'un paysage : qu'on voie ses dessins à Besançon. Il rentre en France : avec ses souvenirs de Tiepolo, de Pierre de Cortone, avec un sens bien fin du goût de ses contemporains, il fait son *Corésus*, qui lui ouvre l'Académie et lui donne la gloire. Léger, aimable, avide de plaisir, choyé par la société la plus licencieuse qui ait été, le voilà illustrateur de contes grivois et d'anecdotes lestes, décorateur de boudoirs. Un jour sa main s'applique, le lendemain elle se joue sur le papier ou sur la toile avec une inimitable hardiesse, sans qu'on s'explique un tel changement. En 1766, il peint avec un soin minutieux *les Hasards de l'escarpolette* (collection Wallace) ; peu de temps après il orne pour le baron de Saint-Julien un salon, dont l'exposition nous fait voir deux morceaux, *la Main chaude* et *le Cheval fondu* (au comte Pillet-Will) : on ne peut rien imaginer de plus libre, ce n'est pas assez dire, de plus emporté. De grands paysages jaunes, aux lointains bleus, d'une peinture épaisse mais rapidement étalée. Là-dedans, des personnages habillés de tons brillants, établis en quatre coups de brosse : un léger frottis dans les ombres, quelques accents anguleux dans les clairs, rose vif, bleu de ciel, jaune citron, vermillon, un petit empâtement de blanc mêlé de rose pour les visages, avec quatre points pour les traits. Et partout une lumière, un mouvement, une grâce, un esprit, un charme de couleur, étonnants. On croirait Frago incapable de s'appliquer : voici une *Fanchon la Vielleuse* (à M. Albert Lehmann) qui tient moitié de Watteau, moitié de Chardin, et qui est fort imprévue. Il y a mieux : se trouvant en face de Rembrandt, le dernier peintre qu'on eût pensé qui pût lui plaire, il le copie plusieurs fois, et il dessine un paysage de polders comme le plus tranquille des Hollandais. Au reste, il est le même dans la vie : il a l'air d'être tout à s'amuser, de s'abandonner sans contrainte. Nullement : en 1769, il se marie ; il épouse sans tambour ni trompette une petite bourgeoise de son pays, point riche, point jolie. Il est enchanté. Et c'est le moment même où il travaille pour la Guimard ! Le voilà père de famille : le sentiment paternel, Diderot qu'il fréquente, Greuze dont les tableaux sont à la mode, la « sensibilité » qu'on respire à Paris avec l'air, le transforment : il peint des scènes sentimentales et vertueuses. Voici *la Bonne mère*, *le Petit prédicateur* (à M. A. Veil-Picard), *la Visite à la*



Avec l'autor[illegible] la Soc[illegible]

Honoré Fragonard. — Le Cheval fondu.

Collection du comte Pillet Will.

nourrice (à Mme Louis Stern). Mais, singulier contraste, *la Bonne mère* est aussi arrêtée de forme, aussi précise d'exécution que les deux autres tableaux, environ du même temps, le sont peu : d'une pâte grasse, souple, fondue, blonds et noyés dans une sorte de poudroiement de soleil, ils sont de la même manière que *le Pacha* (au Dr Jean Charcot). Cette dernière peinture, d'un comique plein de bonhomie, est ravissante : le gros pacha blanc vautré sur son divan jaune, les deux mignonnes esclaves qu'on lui amène, le nègre en satin rose accoudé derrière lui, quel régal pour les yeux ! Avec Fragonard il faut goûter le plaisir comme il vient. On renonce à comprendre un homme qui tourne à tous les vents.

Tant d'hésitations sur la voie à suivre révèle une âme bien inconsistante, bien instable, à la merci d'un choc un peu fort : la Révolution, en bouleversant tout autour du malheureux Frago, acheva sa déroute. Il n'avait jamais pu se trouver tout à fait lui-même : il se perdit sans retour. Mais son extrême impressionnabilité est cause également qu'il nous touche : il a parfois des éclairs de passion, comme on n'en trouve guère dans son époque, et, à certains jours, il se révèle poète. Rien n'en témoigne aussi bien que les sépias rapportées du second voyage d'Italie, fait avec Bergeret, en 1773. Deux des plus belles sont exposées à Berlin (à M. Gaston Menier, au comte Greffulhe) : qui dira jamais mieux le féerique, le passionné mystère des ombrages de Frascati ?

Hubert Robert, son compagnon durant le premier séjour qu'il fit à Rome, de 1756 à 1760, n'atteint pas à cette émotion. L'exposition nous montre pourtant de lui quelques très bonnes peintures : *le Temple de la Sybille* et des *Monuments antiques*, de 1757 (à M. Albert Lehmann) ; *les Lavandières*, de 1758 (à M. Sigismond Bardac) ; des *Jardiniers et paysannes dans un parc*, de 1773 (au baron Maurice de Rothschild)[1]. Cette dernière toile est de sa manière la plus colorée et la plus brillante ; mais je préfère *les Lavandières* : les eaux tombantes, les grandes arches de briques rosées, couronnées de verdure, le ciel léger, pommelé de nuages,

1. Je me demande si ce tableau, qui mesure, d'après le catalogue, 0m73 de haut sur 0m95 de large, ne serait pas celui du Salon de 1773 intitulé *la Grande pièce d'eau et les bosquets du jardin Conti à Frascati*, dont les dimensions étaient à deux centimètres près les mêmes (2 p. 6 sur 3 p.) ; on sait que les mesures données au XVIIIe siècle ne sont pas toujours rigoureusement exactes. N'ayant pas de photographies sous les yeux, je ne saurais décider, sur mes seuls souvenirs, si la disposition des lieux répond bien à celle des jardins de la villa Conti, qui existent encore.

baignent dans la douce lumière d'un soleil voilé, vraiment exquise. Ce jour-là, Frago n'était pas loin.

Le ton change, brusquement, quand on passe dans la salle où sont réunis les tableaux de Chardin. C'est un autre XVIIIe siècle qui apparaît, monde du tiers, petite bourgeoisie appliquée, travailleuse, nullement frivole, à qui suffit la poésie tranquille de la vie quotidienne. Un autre art aussi, un autre homme; et, si gêné qu'on puisse être par une absence complète d'imagination, il faut le reconnaître, un homme d'une qualité meilleure. Cela était frappant, il y a trois ans, à la galerie Georges Petit, quand Fragonard et Chardin voisinaient. Nous avons vu, à cette époque, la plupart des tableaux qui se trouvent à Berlin : de belles natures mortes et *la Raquette* (1737, au baron Henri de Rothschild), *le Dessinateur* (1737, à l'empereur d'Allemagne), *la Pourvoyeuse* et *la Ratisseuse* (1738), *la Gouvernante* (1739), *les Aliments de la convalescence* (1747), de la collection Liechstenstein, et qu'il est bien agréable de revoir. Les toiles, en particulier, du prince de Liechstenstein, me touchent extrêmement : j'aime à penser qu'elles sont entrées dans sa galerie dès qu'elles furent achevées (*les Aliments de la convalescence* partirent si vite qu'on n'eut pas le temps de les graver) et qu'elles n'en sont point sorties depuis lors. Il me semble que l'atmosphère paisible où Chardin les a peintes n'a pas été troublée. C'est la même lumière, c'est le même air que je respire; j'y retrouve mieux qu'ailleurs l'intime émotion que le peintre y mit, patiemment.

Les tableaux qui n'étaient pas exposés à Paris n'ajoutent guère à ce que nous savions, sauf trois, dont il convient de dire un mot : la *Dame cachetant une lettre* (1733, à l'empereur d'Allemagne), *la Carafe* et *la Cruche d'étain* (au grand-duc de Bade). La *Dame cachetant une lettre* est une grande toile (les personnages y sont de grandeur naturelle) fort célèbre, mais que peu de gens ont vue. C'est un morceau exceptionnel dans l'œuvre de Chardin, où l'influence de Rembrandt est visible. La femme porte, sur une jupe bleue, une robe à rayures vert olive liserées de rouge, l'homme, un habit brun et un gilet rougeâtre; le tapis d'Orient est grenat, à bordure jaune et bleue, le rideau du fond, gros bleu, doublé de soie chaudron; le tout est sombre, d'une peinture grumeleuse, un peu lourde, mais ferme, solide : il règne là je ne sais quelle gravité hollandaise, tempérée de goût français et de cette discrète élégance bourgeoise qu'on n'eût point trouvée

hors de France. L'homme qui peignait ainsi à trentre-quatre ans n'avait pas besoin d'Aved pour lui enseigner le portrait.

Les deux natures mortes du grand-duc de Bade, signées, mais non



J.-B.-S. Chardin. — Dame cachetant une lettre (1733).
Collection de S. M. l'empereur d'Allemagne.

datées, doivent venir assez tard dans la carrière du peintre : un pot d'étain, trois noix, un panier de pêches ; — une grande carafe de verre, un gobelet d'argent, trois poires, une pomme. C'est de toute beauté ; la seconde toile surtout. Le fond est gris avec des chaleurs rousses en dessous, les poires d'un vert argenté, qui s'accorde délicieusement avec

l'éclat doux du gobelet, le luisant du verre; la pomme d'un rouge vif, écarlate, apaise et unifie ce qui l'entoure par la violence de sa couleur, et donne à toute la toile un ton indéfinissable de vieille argenterie. De telles peintures font pardonner à Chardin d'avoir été capable de répéter, toute sa vie durant, sans presque y changer une touche, la même *Pourvoyeuse*, la même *Écureuse*, la même éternelle *Ratisseuse*.

A Chardin se rattache, quoique élève de Carle Van Loo, et, malheureusement, peintre d'histoire à ses heures, Nicolas-Bernard Lépicié : le *Carle Vernet enfant*, du Louvre, est le jeune frère, un peu timide, du *Dessinateur*. Le grand *Marché*, qui le représente à Berlin (au marquis de la Ferronnays), est un de ses ouvrages importants : il figurait au Salon de 1779 sous le titre d'*Intérieur d'une grande halle*; c'est le pendant de l'*Intérieur d'une Douane*, exposé en 1775, et qui déplaisait tant à Diderot[1]. Mais l'impartialité était le moindre mérite de ce bouillant critique. La *Grande halle* est une fort bonne chose : les légumes entassés, les groupes de paysannes en bonnet, font de jolies taches dans les architectures à colonnes; du ciel clair, où pointent les toits de la ville et les clochers de l'église, se répand une lumière blonde, fine, enveloppante.

Il eût été amusant de voir, après la bourgeoisie de Chardin, la bourgeoisie de Greuze; mais il ne se trouve point ici de ses tableaux de genre. Les mœurs n'y sont pas les mêmes; on y est plus « sensible » et beaucoup moins honnête. L'amoureux Greuze avait du goût pour les « cruches cassées ». Peut-être y a-t-il aussi de la faute de son ménage : la jolie Mme Greuze lui en fit voir de dures; elle ne contribua pas peu à ruiner son talent. On n'y songe pas sans tristesse, car ce talent était grand. Quelques têtes d'étude mises à part, qui sont de production courante, l'exposition nous le montre précisément sous son meilleur jour, là où il n'est ni sentimental, ni polisson, mais simplement vrai et très bon peintre, dans ses portraits : ceux de *Jeaurat* (à M. Noël Bardac) et du *Graveur Wille* (à Mme Édouard André) sont tout à fait expressifs et vivants; le second n'est pas loin d'être un chef-d'œuvre[2]. « Très beau portrait, écrit Diderot; c'est l'air brusque et dur de Wille, c'est sa raide encolure, c'est son petit œil ardent, effaré,

1. Cette toile est chez le baron Henri de Rothschild.

2. Je n'ai pas trouvé mention au XVIIIe siècle du portrait de Jeaurat; il n'est question que de celui du Salon de 1769, qui est au Louvre. Le *Wille*, daté de 1763, figura au Salon de 1765, où Diderot le vit.

ce sont ses joues couperosées ! Que le dessin est vrai ! Que la touche est fière ! Quelles vérités et variétés de ton ! Et le velours, et le jabot, et les manchettes d'une exécution !.... Quand on a vu ce Wille, on tourne le dos



Avec l'autorisation de la Société Photographique de Berlin.

GREUZE. — LE GRAVEUR WILLE (1763).

Collection de Mme Édouard André.

aux portraits des autres et même à ceux de Greuze. » Diderot « s'emballe », mais il dit vrai. Nous allons passer rapidement en revue les nombreux portraits exposés à l'Académie des Arts, nous n'en trouverons guère qui vaillent celui-là.

Sauf que Largillière, d'abord, La Tour et Perronneau, ensuite, sont représentés d'une façon trop incomplète, il y aurait de quoi faire ici l'histoire du portrait de 1715 à 1800. Il vaudrait la peine d'examiner la plupart de ces tableaux, un à un, de les replacer dans l'œuvre de chaque peintre et de les comparer aux tableaux contemporains. Mais ce travail exigerait plus de place que je n'en ai à ma disposition ; il faut me contenter d'une vue d'ensemble.

Rigaud ouvre le siècle avec l'héroïque image d'*Auguste III en prince électoral* (1715, au musée de Dresde), un grand manteau de velours vieux rose jeté sur sa cuirasse à reflets roux, son page nègre derrière lui. C'est une peinture de sa meilleure manière, pleine et colorée. Le portrait du *Cardinal Dubois* (1723, à M. Ed. Kann), tout enflammé des reflets de la robe rouge, celui du médecin *Silva*, chanté par Voltaire (1740, au comte de Seckendorff), sont très beaux. Le portrait de *La Peyronie*, le fondateur de l'Académie de chirurgie (au D[r] Tuffier), peint en 1743, donc un des derniers ouvrages de Rigaud est plus banal et plus mince d'exécution [1]. Tous, à l'exception du *Silva*, d'une admirable et directe vérité, ont un air du grand siècle : draperies emphatiques, gestes conventionnels. Aussi bien, le goût des portraits d'apparat, voire allégoriques, régna-t-il assez longtemps encore. Voici, pour le prouver, les aimables beautés de Nattier, qui n'a pas souvent retrouvé l'émotion de son portrait de *Madame Louise*, du musée de Versailles, si harmonieux, si ingénu, si touchant : *la Marquise de l'Hôpital en Flore* (1739, à M[me] de Goldschmidt-Rothschild), *M[me] de Laporte en Diane* (1740, à M. Gaston Menier), *M[me] Crozat de Thiers* (1741, à MM. Agnew), *la Dame à l'œillet* (1743, à la baronne H. de Rothschild), *M[me] Marsollier* (1750, à M[me] Jules Porgès), montrent, avec des nuances diverses dans la couleur et la facture, les mêmes épaules blanches, les mêmes satins, les mêmes sourires, dans les mêmes visages fardés ; elles se confondent un peu dans le souvenir. Voici l'énorme *M[lle] Clairon en Médée avec Le Kain en Jason*, par Carle Van Loo (1759, à l'empereur d'Allemagne). Le cadre de Michel-Ange Slodtz, présent de Louis XV à la tragédienne, est magnifique : il vaut mieux que la peinture. « O mon ami, la

1. Les dates des trois premiers portraits sont données par la liste chronologique des portraits gravés de Rigaud, dans les *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, le quatrième est daté, par le fait que La Peyronie tient à la main les *Mémoires de l'Académie de chirurgie*, dont le premier volume ne parut qu'en 1743. Rigaud est mort en décembre de la même année.

mauvaise chose ! » s'écrie Diderot ; comme il a raison ! A côté de cette toile dure et crue, l'ennuyeuse *Mrs. Siddons en Muse de la tragédie*, de Reynolds, paraitrait un chef-d'œuvre. Portrait de théâtre, soit, mais manqué.



J.-M. NATTIER. — Mme DE LAPORTE EN DIANE (1740).
Collection de M. Gaston Menier.

Après tant d'artifice, ici pompeux, là, si fade, on est tout prêt à goûter l'air de discrétion du *Gentilhomme de la famille de Lannoy*, par Van Loo (à M. Jules Cambon) ou des portraits du gendre de Nattier, Louis Tocqué. Celui-ci est un des meilleurs portraitistes de l'époque. *M. Mirey* (1743, à

M. Ed. Kann), en chasseur, vêtu de gris, *Mme Harenc de Presles* (à la marquise de Jaucourt), dont la singulière laideur est rendue sans ménagement, le *Portrait d'homme* de la collection de M. de Friedlander-Fuld, le *Portrait de femme* de la collection de la princesse de Poix, qui a, tout entier, le doux orient des perles en poire retenant les manches de la robe de satin blanc, doublée de satin gris, laissent apercevoir la variété de son talent, la souplesse de sa main, la fine pénétration de son regard, qui savait discerner, suivant sa propre expression, aux heures où le jour tombe et qu'il préférait, « les lumières douces qui, à ces heures, dans la nature, s'étendent imperceptiblement[1] ».

De Tocqué à Drouais, la chute est grande, et l'on s'explique mal la vogue dont il jouit. *La Princesse de Condé* (1757, au baron de Schlichting) plaît surtout par les yeux bleus du modèle ; quelques portraits d'enfants, qui rappellent une des spécialités du peintre, ne sont pas sans grâce, mais qu'ils sont faux ! « Si vous êtes curieux de visages de plâtre, il faut regarder les portraits de Drouais », disait Diderot[2]. Il y a plus de naturel chez deux peintres qui furent les portraitistes les plus achalandés peut-être de la dernière moitié du siècle : le Suédois Roslin, le méridional Duplessis. La peinture de Roslin a changé notablement au cours de sa carrière. Ses morceaux de réception (1753), qui sont au Louvre, sont d'une facture empâtée, d'une couleur jaune agréable ; et c'est à cette manière que se rattache encore le portrait de femme de la collection de M. de Stuers, daté de 1758, que le catalogue donne pour celui de *la Comtesse de Bonneval, née Biron*[3]. Quelques années plus tard, ses tableaux sont plus durs et plus montés de ton, tels *M. et Mme de Flandre de Brunville* (à la comtesse de Cossé-Brissac). Le portrait de *Marie-Amélie, duchesse de Parme* (au baron de Schlichting) a l'éclat métallique des Roslin du temps de Louis XVI ; mais la robe couleur de pervenche, ornée d'argent, est bien jolie. Duplessis est représenté par un fin petit portrait de *Necker*, d'une exécution onctueuse et lisse (au comte Moïse de Camondo), qui figura au Salon de 1783, et par un sobre *Portrait de femme* (à M. Jules Cambon).

1. *Discours sur le portrait* (1750), inédit, cité par M. P. Dorbec, dans son intéressant article sur Tocqué (*Gazette des Beaux-Arts*, 1909, t. II, p. 460).

2. Salon de 1763.

3. Il ne peut s'agir de Judith de Biron, qui épousa en 1717 le fameux comte de Bonneval ; cette femme charmante et délaissée, qui écrivait au pacha, son mari, les plus touchantes lettres du XVIIIe siècle, est morte en 1741 (cf. Sainte-Beuve, *Lundis*, t. V, p. 404-408).



N° [illegible]

J.-L. David. — Le sculpteur J. J. Caffieri (178[illegible])

Collection du comte de La Riboisière.

J'ai peine à reconnaître sa main dans le *Glück* de la collection du Dr Tuffier, d'ailleurs excellent : le compositeur est appuyé à une table où pose la partition d'*Iphigénie*, représentée en 1774, et je ne vois point à Duplessis, vers cette époque, cette peinture ferme et sèche, cette couleur plutôt sombre.

Le siècle touche à sa fin : Mme Labille-Guiard, dont le portrait par elle-même (1785, à M. Wildenstein) nous était connu par l'exposition du Jeu de Paume, sa rivale Mme Vigée-Lebrun, nous menent à la Révolution : nous connaissions aussi, de Mme Lebrun, la *Du Barry* (1786, à la duchesse de Rohan), et *Lady Hamilton en Sybille* (1792, à la comtesse de Pourtalès), cette toile fameuse que l'auteur emportait dans ses voyages et qu'elle déroulait dès son arrivée pour faire juger de son talent : le plus étrange est que la clientèle affluait. Le portrait d'*Élisabeth de Bade*, épouse médiocrement heureuse du trop séduisant empereur Alexandre (1797, au grand-duc de Hesse), emprunte le meilleur de son charme à la grâce de cette aimable princesse ; il est froid, d'un déplaisant aspect de porcelaine, déjà « empire ». La peinture, désormais, cherche une noblesse antique. Tandis que Danloux émigre à Londres et va s'angliciser complètement, — ses agréables portraits de *la Duthé* (à M. Sigismond Bardac) et de *Mme de Nauzières*, la maîtresse de l'abbé de Saint-Far, frère de Philippe-Égalité (au prince d'Arenberg), peints tous deux en 1792[1], ne sont plus qu'à demi-français, — chez nous, sous la férule de David, un ennui « romain » va régner. Le beau *Caffieri*, daté de 1787 (au comte de La Riboisière), en habit de velours corail, en gilet de satin blanc brodé d'or, est de l'ancien régime par le costume et l'allure, mais la peinture sévère annonce les temps nouveaux.

Pour compléter l'idée que l'exposition nous donne du portrait français, il nous reste à jeter un coup d'œil sur les bustes qui y représentent, presque seuls, la sculpture. Ce sera vite fait, car ils sont peu nombreux : même, je ne vois à tirer de pair que l'*Helvetius* de J.-J. Caffieri (à M. Kraemer), et *la Grande-duchesse Nathalie de Russie*, par Pajou (au grand-duc de Hesse), longue figure à l'air dédaigneux, d'un grand caractère. Le génial Houdon ne paraît pas à son avantage : son *Voltaire* à

1. Je dois ces renseignements à l'obligeance du baron Roger Portalis, dont la Société des Bibliophiles français va publier prochainement un important ouvrage sur Danloux.

l'Académie royale des sciences), signé et daté de 1778, ne nous apprend rien que nous ne sachions; son *Prince Henri de Prusse* à l'empereur d'Allemagne), qui figura au Salon de 1789, d'une admirable fonte de Thomire, n'est pas de ses plus beaux ouvrages. Quel regret que les terres cuites du *Duc de Nivernais* et de *Mme de Sabran* soient restées au Nouveau Palais de Potsdam! Ces deux chefs-d'œuvre eussent rehaussé l'éclat de cette galerie du portrait français, quelque peu monotone et froide.

Il me semble, en effet, que la réputation de nos portraitistes du XVIIIe siècle dépasse leur mérite. Si l'on cherche à se rappeler les physionomies qu'on vient de voir en parcourant les salles, on s'aperçoit que bien peu d'entre elles demeurent fixées dans la mémoire. On a vu beaucoup de jolies peintures, quelques bonnes sculptures, d'un sentiment fin, juste, plein de mesure; combien a-t-on rencontré de ces vrais portraits qui, en faisant toucher l'homme même, communiquent une sorte de frémissement? Vous avez beau jeu, dira-t-on, puisque La Tour est absent! Je ne crois pas que La Tour eût changé grand chose à cette impression. Certes, il avait une espèce de divination qui lui faisait, d'un regard, pénétrer ceux qu'il avait à peindre : ses « préparations » sont saisissantes; mais il est rare que cette vie extraordinaire se conserve dans ses pastels achevés. Les yeux y sont expressifs, le reste beaucoup moins qu'on ne dit; toutes les bouches se ressemblent. Et si l'on excepte le masque de Mlle Fel, qu'il avait des raisons de bien connaître, ses meilleures peintures sont toutes des portraits de gens intelligents, polis, spirituels, plus ou moins philosophes. Ceux-là il les a vu plus profondément que la plupart de ses confrères; mais aux personnalités plus fortes ou plus tendres, il achoppe. Qu'a-t-il fait de Jean-Jacques?

Ces hommes, ces femmes, qu'ils nous montrent, lui et les autres, ont-ils rêvé, aimé, souffert? Leurs images n'en disent rien. Qu'on pense aux visages, non pas seulement de Rembrandt, de Van Dyck, de Titien ou de Greco, mais de vingt peintres italiens du XVe et du XVIe siècle, qui ne sont pas de premier rang. Quelle distance! Combien ceux-là nous émeuvent! La faute, répondra-t-on peut-être, est aux modèles : intellectuels, sceptiques, une vie de société poussée au dernier raffinement avait, en outre, poli chez eux ces arêtes aiguës du caractère qui sont les plus typiques. Sans doute. Mais tous n'étaient pas ainsi. A côté d'une Mme du Deffand, il y avait des

Lespinasse et des Aïssé; et les lecteurs de Rousseau étaient capables de passion : le temps n'était pas loin où ils allaient le prouver. D'ailleurs,



Avec l'autorisation de la Société Photographique de Berlin.

GREUZE. — LE PEINTRE JEAURAT.

Collection de M. Noël Bardac.

quatre marchands de drap suffisaient à Rembrandt pour nous donner sur l'âme humaine des lumières éternelles. La vraie raison de la froideur de ces portraits, c'est le manque de « poésie » de leurs auteurs; ils n'ont

pas de « musique » intérieure : ils n'ont pas d'inquiétude. Les plus sensitifs sont sûrs d'eux-mêmes, sûrs de l'homme, sûrs de la vie. Aucun n'a le sentiment du mystère. N'est-ce pas là le secret de leur impuissance à deviner un cœur, à atteindre le nôtre ?

Avec l'aurore du XIXe siècle, un peintre paraît qui possède ce que les autres n'avaient pas : c'est Prudhon. L'exposition nous montre deux portraits de lui (à la comtesse Jean de Castellane) : l'un, en pied, de Talleyrand (1809), est fort intéressant, mais l'âme sèche d'un Talleyrand eût mieux convenu à La Tour ; l'autre (1817) représente celle qui fut vingt ans la confidente de cet étonnant homme d'état, la princesse Dorothée de Courlande, devenue malgré elle, par la volonté de l'empereur Alexandre, comtesse Edmond de Périgord et duchesse de Dino. Ce portrait n'égale pas celui de Joséphine ou celui de l'énigmatique Mme Jarre ; il attire, cependant, il touche, et il retient : on n'oublie pas ces grands yeux noirs, ce singulier sourire, entre le plaisir et la souffrance. « Les portraits de femme de Prudhon, écrivent les Goncourt, qu'on n'accusera pas d'injustice envers le XVIIIe siècle, le mettent, dans le genre du portrait, je ne dis pas au premier rang des peintres français, mais au-dessus de l'école française... Vous y retrouverez cette profondeur de l'expression, ce mystère du regard, cette étrangeté délicieuse du sourire, tous les signes inimitables des portraits de la grande école italienne [1] ». Prudhon est un poète, passionné autant qu'un Italien, tendre, douloureux, inquiet comme Watteau, que, malgré tant de différences, il rejoint. Il est de ceux, bien rares dans le siècle que nous venons de parcourir, dont on peut dire ce qu'on a dit du peintre mélancolique de *l'Embarquement pour Cythère* : « Il fut sans cesse à la recherche, dans ce monde, de quelque chose qui ne s'y trouve en aucune mesure satisfaisante, ou peut-être pas du tout » [2].

PAUL ALFASSA

1. *L'Art du XVIIIe siècle*, édition in-4°, t. II, p. 421.
2. Walter Pater, *Imaginary portraits* (*A prince of court painters*).





LES MUSÉES D'ALSACE[1]

LES MUSÉES SECONDAIRES

Depuis 1872, Belfort doit à la Société belfortaise d'émulation un musée d'art, d'histoire et d'archéologie. Joseph Heim et Léopold Dauphin, artistes originaires de Belfort, n'y ont pas été oubliés dans la galerie des peintres alsaciens. Une suite de toiles d'Albert Maignan, de Tony Robert-Fleury, de Lucien Melingue et d'Eugène Médard retracent le glorieux passé de la ville : en particulier ses trois sièges célèbres de 1654, 1815 et 1870. Outre le *Lion*, de Bartholdi, et le *Quand même!* de Mercié, Belfort possède une toile de Louis-Édouard Fournier qui exprime éloquemment le devoir alsacien : le *Fils du Gaulois* saisissant l'épée de son père que l'étranger vient de tuer. La collection archéologique se compose surtout d'objets trouvés dans les grottes préhistoriques de Cravanche, du Mont-Vandois, du Gramont et du Fort de Roppe.

En 1874, la ville d'Altkirch fonda le Musée du Sundgau. A travers ce Sundgau, aux âges préhistoriques, le Rhin primitif essaya de gagner la vallée du Doubs. Ici, vécut l'ancêtre dont le crâne fut trouvé à Tagolsheim. Ici, les races préceltiques et celtiques dont l'industrie constitue, au Musée du Sundgau, une importante collection d'objets préhistoriques, devancèrent les

1. Voir la *Revue*, t. XVI, p. 421 ; t. XVII, p. 5, t. XXII, p. 175, 277, et t. XXVII, p. 209.

légions romaines, les hordes franques, les moines clunisiens et cisterciens en marche vers la Germanie, Charles le Téméraire, les Habsbourg, Mazarin, etc. Ici, les maîtres comtois du XVe siècle vinrent tailler la *Mater dolorosa* et le *Saint Jean* de l'église de Heidwiller, près d'Altkirch, conservés au Musée historique de Mulhouse. Ici, au XVIIIe siècle, on trouve des Milanais comme le peintre Andrea Appiani, des Comtois comme les architectes Paris le père ou Beuque, et une colonie israélite qui, du village de Durmenach, fit la « Jérusalem du Sundgau », dont les peintres furent Jacob Vormèse et Benjamin Ulmann, au XIXe siècle. Ici, Kléber fut architecte. Ici enfin, J.-J. Henner fut écolier chez le dessinateur Charles Goutzwiller, lui-même élève du peintre alsacien Protais Redler, qui s'était formé à l'atelier du baron Gros. Le Musée du Sundgau possède quelques œuvres d'Henner : le portrait de Goutzwiller, des aquarelles d'Italie, etc. Avec la copie du *Christ*, de Prudhon, conservée à l'église d'Altkirch, cela fait un ensemble attrayant. Au milieu des souvenirs du Sundgau rural, Henner est à sa place favorite, près de la charte où l'empereur Maximilien Ier se voit en majesté, comme il convenait pour fixer la date de la foire Sainte-Catherine, à Altkirch.

Nous retrouvons le monarque à la Bibliothèque de Schlestadt, dans le sanctuaire de l'humanisme alsacien. Entre les incunables aux reliures lyonnaises et génevoises de Beatus Rhenanus et le portrait de Jacques Oechsel, dit *Taurellus*, qui fut secrétaire intime de trois empereurs, Maximilien apparaît dans les dessins à la plume dont Hans Baldung orna le manuscrit de la traduction des *Ennéades*, de Marc-Antoine Coccius, par Thomas Murner, autre humaniste alsacien. Depuis 1803, la Bibliothèque de Schlestadt hospitalise le Musée municipal, pour lequel son conservateur actuel recherche les souvenirs de la Schlestadt militaire. Elle recueillit, en 1892, une empreinte humaine du XIe siècle, trouvée dans la crypte de l'église Sainte-Foy. Le buste de femme que cette empreinte nous a conservé — peut-être Adélaïde, sœur de Frédéric Ier, duc de Souabe et d'Alsace, morte de la peste vers 1095 — garde une expression inoubliable de noblesse et d'apaisement. Vers la fin du XVe siècle, le Néerlandais Nicolas Lerch et ses émules essayèrent de donner la même expression aux grands crucifix en tilleul polychromé que l'on plaçait au-dessous de l'arc triomphal des églises privées de jubé. Avant que cette

industrie religieuse eût quitté l'atelier alsacien de Nicolas Lerch pour l'atelier lorrain de Ligier Richier, elle réalisa de véritables chefs-d'œuvre, dont beaucoup disparurent à la Révolution : tel le crucifix de l'église Saint-Georges de Schlestadt, que l'on peut reconstituer d'après la tête si dramatique recueillie par le Musée municipal. Fort heureusement pour ce musée, les œuvres de Hans Tieffenthal et du Maître E. S. de 1466 n'ont pas quitté l'église Saint-Georges, voisine de la Bibliothèque de Schlestadt. C'est là qu'il faut étudier la double influence de Jean van Eyck et de Rogier van der Weyden, en Alsace, sur les verriers auxquels Hans Tieffenthal et le Maître E. S. de 1466 donnèrent les cartons de deux magnifiques légendes de sainte Catherine et de sainte Agnès.



Empreinte humaine du XIe siècle.
Bibliothèque de Schlestadt.

Pareillement, en Haute et Basse-Alsace, églises et hôtels de ville des régions du vignoble et de la montagne sont autant de musées d'existence séculaire. Là encore, la plastique vogéso-rhénane montre son extraordinaire floraison. A l'époque romane, sous l'influence clunisienne, elle atteint au grandiose à la collégiale d'Andlau, couverte de rinceaux, de reliefs et de frises où se manifeste la tradition du *Physiologus*.

A l'époque gothique, grâce aux efforts successifs des Cisterciens et des Dominicains, les ateliers de Strasbourg et de Colmar se ramifient à la cathédrale de Thann, à l'église Saint-Florent de Niederhaslach, à Schlestadt, à Rouffach, etc., etc. Les portails de la cathédrale de Thann sont d'une richesse et d'une originalité qui étonnent le visiteur. Plus tard, quand Martin Schongauer et Nicolas Lerch eurent acclimaté l'art néerlandais en Alsace, la plupart des églises firent exécuter des stalles dont les huchiers se révélèrent aussi caustiques que le Maître E. S. de 1466, dans les stalles de Thann, peuplées de petits personnages caricaturaux, aussi élégants que les miniaturistes de la maison de Bourgogne dans celles d'Andlau, où l'on assiste à une chasse. Durant cet âge d'or de l'art vogéso-rhénan, Tilman Riemenschneider vint travailler en Haute-Alsace comme compagnon des ateliers colmariens : le monument d'un chevalier, à l'église de Soultzmatt ; le Saint-Sépulcre de l'église de Kaysersberg ; une grande *Vierge*, de la collection Georges Spetz, d'Isenheim, portent l'empreinte du maître franconien aux prises avec des modèles d'origine schongauérienne. Dans la même église de Kaysersberg, on trouve un autel monumental que maître Hanssen, de Colmar, tailla, en 1518, à l'aide de modèles d'origine identique, auxquels il ajouta bientôt l'imitation des estampes d'Albert Dürer. On y trouve encore une statuette de *Saint Jacques le Majeur*, faisant un geste de subtil dialecticien, et le plus tragique des grands crucifix qui aient été taillés en Alsace [1].

Au musée de la Société industrielle de Sainte-Marie-aux-Mines sont rassemblés les souvenirs de l'exploitation des filons argentifères des Vosges par les ducs de Lorraine et les comtes de Ribeaupierre [2]. De ces comtes, qui furent les Médicis de la Haute-Alsace, l'Hôtel de Ville de Ribeauvillé, leur ancienne résidence, conserve un trésor d'orfèvrerie des XVIe et XVIIe siècles.

Il faut rendre hommage à l'effort des artistes et des érudits qui ont organisé les deux petits musées de l'Hôtel de Ville d'Obernai et du Couvent de Sainte-Odile. Ici, dans un admirable décor, repose le palladium de la race alsacienne. Légende, histoire, art et nature, tout évoque l'existence

1. Voir *Das alte Kaysersberg*, par Joseph M. B. Clauss, Kaysersberg, 1902, pl. 29.

2. Voir notre étude *Un peintre des mines lorraines au XVIe siècle : Heinrich Gross*, dans la *Revue lorraine illustrée*, 3e année, p. 153 et suiv.



SAINT JACQUES LE MAJEUR.

Statuette en bois. — Église de Kaysersberg.

surhumaine de la vierge Odile et de ses filles spirituelles. Sur l'emplacement de constructions celtiques et romaines, dans l'enceinte d'un vaste mur païen, s'élevait la Hohenburg, dont l'*Hortus deliciarum* d'Herrade de Landsperg, son abbesse, au XIIe siècle, nous a conservé le souvenir. Seul, le mur a bravé les tempêtes politiques qui détruisirent jusqu'au livre de l'abbesse. Grâce aux érudits auxquels nous devons la résurrection de ce chef-d'œuvre, le Musée de Sainte-Odile montre à ses visiteurs comment Herrade de Landsperg ouvrit, en Alsace, le cycle artistique de la vierge mérovingienne. Vers la fin du XVe siècle, l'auteur des tapisseries conservées à l'église Saint-Étienne de Strasbourg représenta la vocation d'Odile, ses malheurs et la fondation de l'abbaye de Niedermünster. Au XVIe siècle, pour cette abbaye et l'église d'Obernai, sa voisine, le peintre alsacien Hans Baldung exécuta un certain nombre de vitraux conservés au Musée de l'Hôtel de Ville d'Obernai. Un croquis du *Livre d'esquisses* de Hans Baldung, conservé au Cabinet des estampes de Carlsruhe, et un dessin du Cabinet des estampes de Cobourg furent les études préparatoires du vitrail d'Obernai qui représente un des chameaux ramenés de Palestine par Frédéric Barberousse, apportant une croix byzantine aux religieuses de Niedermünster[1].



ATELIER DE HANS BALDUNG.
LES PAPES TELESPHORE, HYGIS ET PIE Ier.
Dessin à la plume.
Bibliothèque municipale de Schlestadt.

Les collections archéologiques du Musée de Sainte-Odile, comme celles du Musée du Donon et de celui de Saverne, permettent de déter-

1. F. Wolff, *Die Klosterkirche St. Maria zu Niedermünster im Unter-Elsass*, Strasbourg, 1904, p. 7, 34-35 et 37.

miner le rôle des sommets vosgiens à l'époque celtique. Jusqu'en 1869, les inscriptions et sculptures, rassemblées aujourd'hui au Musée du Donon, avaient enrichi le Musée des Vosges, à Épinal. C'est sur le Donon, où se réfugia, ainsi qu'à Sainte-Odile, la population autochtone d'Alsace, que fut trouvé le célèbre bas-relief du lion combattant un taureau ou un sanglier, avec l'inscription toujours énigmatique : BELLICCVS SVRBVR. Depuis 1858, dans la Basse-Alsace, le Musée de Saverne a rassemblé une importante collection lapidaire, en partie composée de stèles funéraires et d'autels taillés dans le grès vosgien. Un groupe de blocs funéraires à base rectangulaire allongée, munie d'une porte, dans le côté étroit avec des murs peu élevés surmontés d'un immense toit bombé rappelant l'ogive, semble reproduire le type de la maison des Celtes romanisés qui, en Alsace, dans le voisinage des villes, délaissèrent la tradition de la hutte ronde[1].



PLAQUE DE FOYER (1830)

Musée de Zinswiller.

Le Musée de Haguenau qui, dans la Basse-Alsace agricole, joue le même rôle que le Musée du Sundgau dans la Haute-Alsace, conserve, grâce aux collections à lui offertes par M. Nessel, les plus curieux spécimens de l'art décoratif celtique du pays vogéso-rhénan. L'exploration de deux forêts voisines de Haguenau, — celle de Brumath et surtout la Forêt-Sainte, — fit découvrir à M. Nessel une foule de tumuli riches en céramiques et en bronzes. Si le galbe et le décor des vases conservés à Haguenau dénotent une

1. M. Schweisthal, *Histoire de la maison rurale en Belgique et dans les contrées voisines*, dans les *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, t. XIX et XX, 1905-6, p. 14 et suiv.

industrie remarquablement affinée, ce furent de véritables artistes qui réalisèrent les ceintures estampées du Musée de Haguenau, leurs motifs où alternent la *swastika*, la plante et l'animal. En outre, le Musée de Haguenau possède des bronzes gallo-romains, le plus important médaillier d'Alsace, une collection d'orfèvreries et d'armes, enfin des céramiques de la manufacture des Hannong, de Haguenau.

A la frontière du Palatinat, Wissembourg conserve quelques antiquités locales dans une salle de son Hôtel de Ville. Un musée lapidaire est installé dans le cloître de la cathédrale Saint-Pierre et Saint-Paul, ancienne abbatiale bénédictine décorée de fresques et de vitraux du XIVe siècle [1]. Enfin, à la frontière lorraine, on trouve deux autres petits musées : celui de Niederbronn, dont les souvenirs gallo-romains évoquent l'antique renom des sources d'Alsace, et celui des usines Diétrich et Cie, de Zinswiller, qui conserve les modèles de taques de foyer et de poeles en fonte qu'elles exécutent depuis le XVIe siècle. M. le Dr Kassel, dans la *Revue alsacienne illustrée* [2], fit connaitre, le premier, l'importance de ces modèles pour l'étude de l'art décoratif alsacien. Plus récemment, M. J.-B. Sibenaler, dans les *Annales de l'Institut archéologique du*



TAQUE DE FOYER, XVIIIe SIÈCLE

Musée de Zinswiller

1. La plupart des églises d'Alsace possèdent leur musée lapidaire, et il faut visiter l'ensemble de ces musées pour connaître la diversité de moyens des tailleurs de pierre alsaciens.

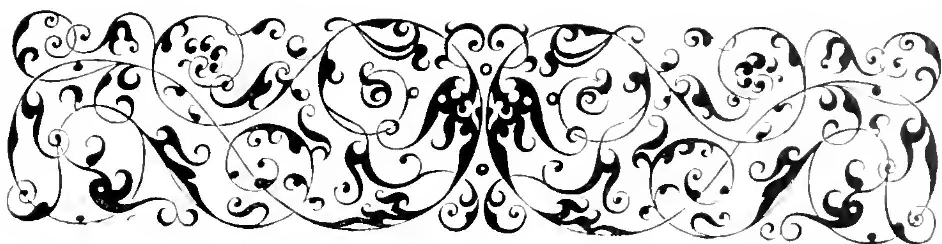
2. T. V, p. 21 et suiv., *Plattenœfen und ofenplatten im Elsass*.

Luxembourg[1], nous révéla les richesses du Musée d'Arlon, dont la collection de taques est d'une valeur inestimable. Entre temps, M. Léon Germain de Maidy, d'après la collection du Musée de Longwy et autres musées lorrains, établissait le lien entre l'art de la fonte des trois provinces lotharingiennes : Alsace, Lorraine et Luxembourg. Parti de l'influence des graveurs et médailleurs allemands du XVI[e] siècle, cet art aboutit à l'imitation des décorateurs français des XVIII[e] et XIX[e] siècles. Lui aussi, comme toutes choses des musées d'Alsace, reflète l'état d'esprit du pays et définit ses traditions.

André GIRODIE

1. T. XLIII, p. 1 et suiv., *Quelques pages de l'histoire de la province de Luxembourg, reconstituées au moyen de produits de l'industrie métallurgique de cette région, du XVI[e] jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle.*

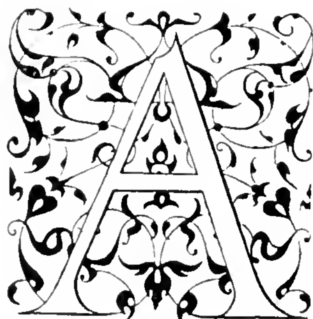




UN PAYSAGISTE LYONNAIS

LOUIS-HILAIRE CARRAND

1821-1899



VANT que la centralisation eût fait de Paris la ville des arts par excellence, certaines cités privilégiées voyaient se développer dans leur sein d'intéressantes lignées d'artistes tout imprégnés d'esprit local. La ville de Lyon fut jadis de celles-là. Mais c'est par cas isolés qu'il faut compter dans la suite les artistes que leur vouloir ou les circonstances retinrent définitivement au sol natal.

Pour ceux-là, nulle influence n'ébranle celle de leur milieu : nulle vision ne s'interpose entre leur âme et celle du terroir, nulle esthétique étrangère ne transforme les traits saillants de leur caractère. Ils n'appartiennent plus comme autrefois à une école lyonnaise : ils sont simplement Lyonnais.

Le paysagiste Louis Carrand appartient à cette catégorie, et c'est peut-être parce qu'il ne fut pas un « déraciné » que son œuvre nous apparaît si claire, si émouvante aussi. Son histoire tient tout entière dans quelques dates et c'est à peine si dans cette existence mi-bourgeoise, mi-artiste, quelques faits expliquent la genèse de son art et précisent son caractère.

Né à Lyon en 1821, il avait six ans lorsque mourut son père, commissionnaire en soieries. Élevé par son oncle et maître d'une petite fortune, il eut le désir d'étudier la peinture. Bien qu'ayant travaillé quelque temps avec Fonville, il n'eut vraisemblablement aucun maître, au sens propre du mot. Un voyage qu'il fit en Italie en com-

pagnie de Français et de Baron devait fortifier sa vocation. Que de projets furent alors sans doute ébauchés, que de rêves de gloire peut-être caressés! Car, à ce moment, Paris aussi l'appelle, son mirage le tente : Français, clairvoyant et enthousiaste, lui prédit un succès certain. Faut-il regretter que les pressants appels de son oncle l'aient empêché de réaliser ses désirs? Au contraire, si nous nous en tenons à la thèse du développement au lieu même d'origine, combien heureux nous apparaîtra le concours de circonstances qui ramena, et pour toujours, Carrand dans la cité!

Il parcourt alors la région, s'y livrant entièrement à sa chère peinture, habitant Crémieux où résidait Ravier, duquel il était fort estimé. Daubigny fit des séjours dans cette localité et manifestait pour cet inconnu du public une grande admiration, toute platonique d'ailleurs, et qui ne se fit point serviable.

Mais aux environs de 1865, Carrand ayant perdu une partie de sa fortune dans la ruine de l'un des siens, il lui fallut se créer des ressources. En tirer de sa peinture, il n'y songea même pas : une médaille obtenue à Genève en 1861, un diplôme d'honneur au Salon lyonnais et deux autres médailles assuraient insuffisamment sa réputation d'artiste près du public qui achète; d'ailleurs, peu jaloux des distinctions honorifiques, le grand et modeste peintre avait vécu trop à l'écart pour être mis en vedette.

Avec un beau courage, le paysagiste passionné se convertit en modeste bureaucrate : chez un marchand de vins tout d'abord, puis à l'hôtel des ventes, plus tard régisseur du théâtre Bellecour, enfin caissier de la maison Guimet, Carrand est l'employé modèle, affable. Qui sait pourtant quelle nostalgie du grand air devait se glisser dans l'âme du peintre, alors que, penché sur quelque addition, il sentait au dehors la poésie des lumières, la brume argentée qu'il aimait! Il suffit de voir avec quelle joie d'écolier en vacances il partait au premier loisir. A cet empressement, on juge quels rêves d'art et de liberté devaient hanter le travail méthodique et régulier du comptable.

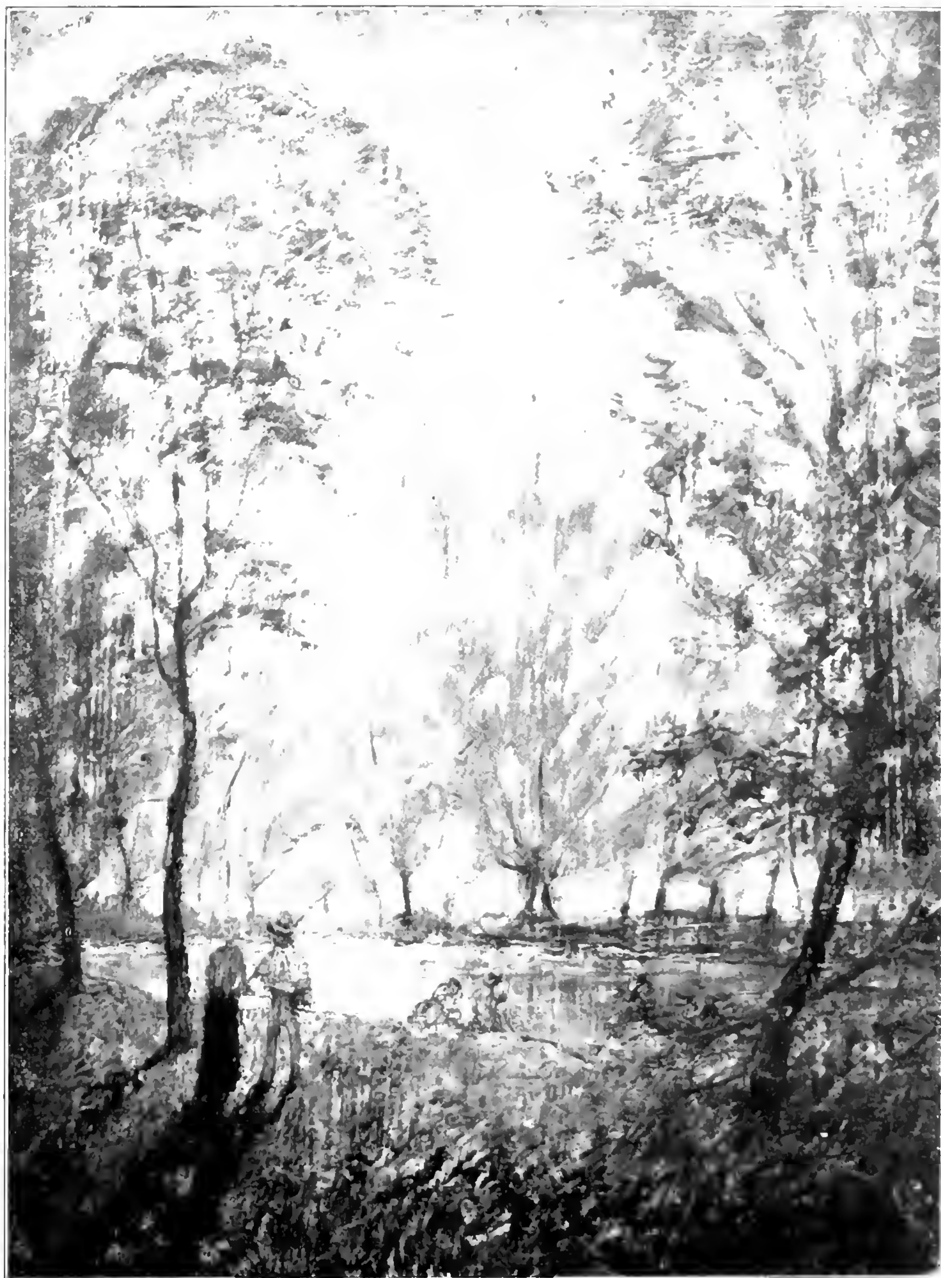
De loin en loin, il s'évadait de Lyon, soit pour parcourir les départements voisins, soit pour faire à Toulon, en compagnie d'un amateur, M. Villermoz, des fugues dont il rapportait quelques bonnes études.

Vers 1891, malade de l'affection cardiaque qui devait l'emporter, il se retira dans un entresol de la rue Victor-Hugo, ne faisant plus que de courtes apparitions sur les quais, privé de cette joie de vagabondage dans la nature qui était pour lui sa raison de vivre. C'est de cette époque que datent de petits dessins, faits dans l'esprit de ses peintures, alors qu'il ne pouvait plus courir les champs.

Il mourut le 13 novembre 1899. Le jour de ses funérailles, Lyon était noyé dans le brouillard. Le modeste cortège, composé de quelques rares amis, plusieurs fois se perdit; mais, par une coïncidence émouvante, le ciel s'éclaircit, une pâle brume argenta le paysage, et la nature parut prendre, comme dernier hommage à l'humble disparu, la mélancolique parure si souvent célébrée par l'artiste.

Ses premiers essais de peinture sont secs et froids : ils se ressentent de l'influence de l'école de Fontainebleau et ne font guère pressentir le peintre épris de lumière et d'indépendance.

Carrand n'avait aucune théorie d'art : il était seulement doué d'une pénétration particulière : grand contemplateur, il s'exaltait en face de la nature et en exprimait



L.-H. Carrand. — Matinée de printemps, bords du Rhône.

le poème, l'heure de charme et de mélancolie, de tristesse ou d'émoi, de mystère ou de sourire, de langueur ou d'éveil.

Ses essais continuels et ses recherches incessantes d'une technique nouvelle firent de lui le moins systématique des peintres, la facture étant toujours appropriée à ce qu'il traduisit souvent sur d'invraisemblables surfaces qu'il préparait lui-même : parfois il peignait en épaisseur ou procédait par réserves et râclages, utilisait ses fonds, papier, panneau, toile ou carton, pour des jeux de lumière, revenait par glacis, travaillait avec son couteau ou son pouce ou redessinait avec le bois de son pinceau.

Jamais Carrand ne peignit deux fois le même motif : il en changeait le point de vue et l'effet. Souvent, s'exerçant à noter brièvement des sensations fugitives, il aimait à signaler ces sortes d'études par cette note « sans retouche ». Dans d'autres peintures, on sent la reprise, la lente caresse des heures de travail où, dans la tranquillité de l'atelier, il semble retrouver les émotions des instants contemplatifs : elles prennent alors la signification de l'œuvre définitive. Tous ces moyens de travail montrent l'inlassable patience et la conscience de celui qui, méconnu peut-être, restera néanmoins un grand paysagiste.

La préoccupation simultanée de l'harmonie générale et de la qualité de la matière imprime à ses œuvres un éclat de pierres précieuses, un aspect agatiné comme en prennent certaines peintures qui semblent se bonifier à mesure qu'elles vieillissent. Ses recherches du clair-obscur et de la lumière donnent à ses ciels une variété infinie. La lumière part le plus souvent d'un point et imprègne tout ce qui l'entoure : elle passe sur les eaux limpides qui luisent et reflètent en coulant doucement dans un ruisseau ou qui cascadent en moutonnant à travers les pierres d'un torrent comme celui de l'Albarine, rivière de l'Ain. Les terrains, eux aussi, malgré leur nature différente, s'en imprègnent ou la laissent glisser jusqu'à l'horizon.

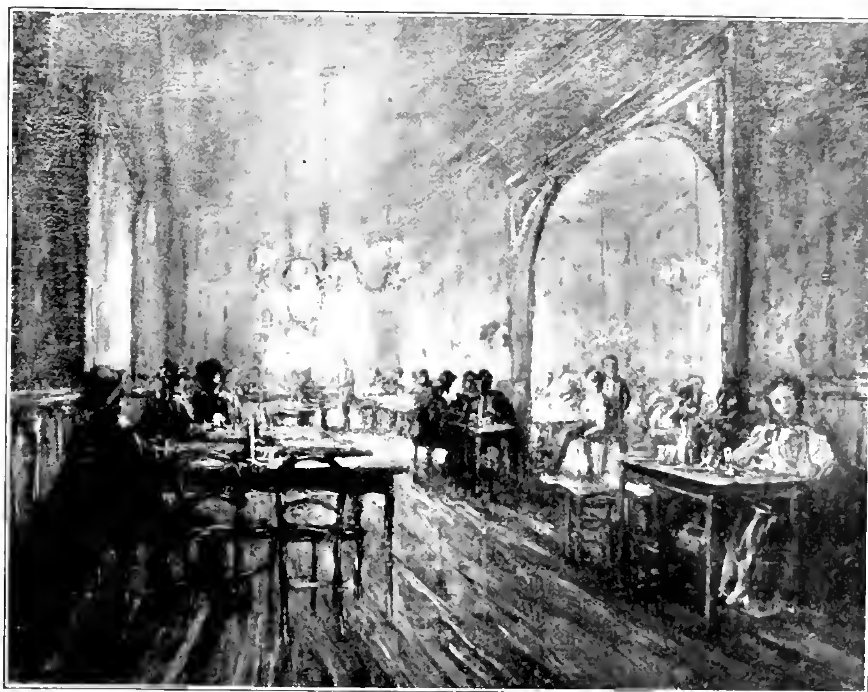
On a protesté avec exagération contre son manque de dessin et de perspective linéaire, mais sa perspective aérienne, sa science incomparable des valeurs, y suppléent grandement, car la forme n'existe pas seulement par le contour, mais bien plus par la saillie : en dépit des objections, ses personnages agissent et ses animaux flânent bien dans la campagne où ils font partie d'un tout, de cette harmonie qu'est un tableau et de « l'ensemble qui le crée », comme disait Théodore Rousseau. Carrand, qui pourrait s'apparenter à Constable et à Jongkind, fut un amoureux des effets fugitifs, des temps gris, de la pluie, du givre, de la neige, des matinées argentées, des jours pâlement ensoleillés, des brumes mélancoliques que perce un soleil d'argent : là, plus particulièrement, il sut soumettre à la lumière tous les éléments de la composition.

Parfois, son travail de comptable ne lui laissait de libres que des heures nocturnes qu'il consacrait à des grisailles où règne encore cette unité lumineuse, note dominante de son œuvre. D'autres toiles, des intérieurs, révèlent un côté plus intime du caractère de l'artiste. L'amoureux des paysages panoramiques et des larges horizons se plaisait aussi à exprimer l'atmosphère des cafés, le va-et-vient d'une brasserie, l'animation des restaurants : dans ces sujets, il apportait toujours la même finesse de vision, les mêmes accords, les mêmes harmonies.

Décrire ses œuvres, c'est évoquer le paysage au milieu duquel il a travaillé : les

rives de la Saône et du Rhône, l'Ain et le Dauphiné, Crémieux, Morestel ou le Val d'Amby, régions encloses dans de grands et nobles horizons. Le contre-jour fut sa passion : il regrettait parfois d'avoir regardé le côté d'où venait la lumière, car, disait-il, « c'est beau aussi de l'autre côté ; seulement, je n'aurai pas le temps de le peindre avant la fin ».

Peindre lui était une joie, comme une ivresse : deux heures avant le lever du jour, il se mettait en route, seul avec son attirail de paysagiste et une musette de soldat dans laquelle il plaçait sa boîte à peinture et un croûton de pain. Avant l'apparition



L.-H. Carrand. — Intérieur de café.

du soleil, une ou deux études étaient préparées ; un temps trop brumeux interrompait-il son travail, il n'y touchait plus, mais si un beau ciel brillant venait éclairer la campagne, il prenait une de ses ébauches et, en quelques coups de brosse, la transformait en disant : « c'est là-haut qu'est tout l'intérêt, qu'est le drame, que c'est beau ! mon cœur joue du violon », et il faisait un petit chef-d'œuvre. La plume, en voulant tenter la description de quelques-uns de ses ouvrages, devient rebelle et exprime mal la souplesse, la fluidité, le rayonnement de son art, surtout si la toile a ce côté laiteux qui caractérise la meilleure partie de ses œuvres.

Le motif est-il pris au bord du Rhône, par une matinée de printemps : un soleil pâle se risque entre les branches de deux arbres qui semblent transis des rigueurs

de la saison dernière, la terre n'a pas encore son beau tapis; des laveuses font leur besogne et, au premier plan, un pêcheur en pantalon bleu, la gaule sur l'épaule, parle à une femme. Ses personnages sont à peine indiqués de forme, mais ils sont tellement dans l'atmosphère qu'ils font partie intégrante du paysage. L'effet de contre-jour s'accuse dans le blanc, le vert, le bleu; sa lumière enchanteresse provoque le désir d'assister à cette fête de nature en éveil.

Puis, voici un torrent de l'Albarine, aux eaux capricieuses, endiguées entre des terrains à pics, broussailleux et roulant sur des roches : on dirait un paysage dan-



L.-H. Carrand. — L'Albarine.

tesque. Un effet de givre à l'orée d'un bois fait naître des reflets précieux sur un terrain où des vaches pâturent une herbe trop rare épargnée par le gel. Un quatrième nous montre la silhouette triste, esseulée de maisons renfrognées, masures de paysans au bord d'un grand chemin gras et boueux, défoncé par la pluie; le ciel est lourd, chargé d'eau; des arbres, dans le lointain, font sur lui une grimace de suppliciés; il pleut, il pleuvra longtemps. Ailleurs, c'est, dans le chemin détrempé, un personnage qui se hâte et dont la silhouette est marquée d'une seule touche, comme un mot juste. Le soleil se promet derrière les nuages encore amoncelés et la lumière s'infiltre à travers les arbres, dominant de leur masse la côte glissante.

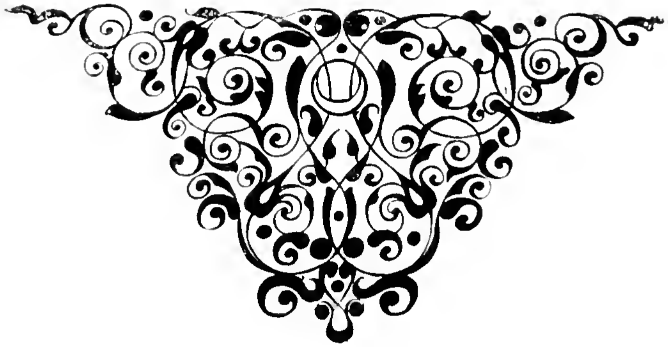
Il semble, en parcourant les pages de son œuvre, que Carrand ait travaillé en

dilettante, seulement pour se procurer un grand bonheur, comme le pâtre qui joue sur son pipeau des airs du pays natal. Il fit, non pas des tableaux, mais des études, pendant quarante ans. Aimé de quelques intimes, d'une sentimentalité exquise, d'une immense bienveillance, il fut un brave homme et un véritable artiste.

Peut-être le temps, qui fait souvent œuvre de justice, conférera-t-il à Carrand la gloire qui lui est due. Deux expositions rétrospectives, l'une à Lyon en 1904, l'autre à Paris en 1905, tentèrent de faire connaître à un public plus averti les œuvres d'artistes lyonnais : Carrand y figurait ; ses nombreuses toiles, à l'aspect tranquille et simplement ému, n'eurent pas le don de provoquer la discussion. C'est à cette quasi indifférence, et aussi à la piété de quelques compatriotes, que l'œuvre de Carrand doit de n'être point éparpillée : le pays qu'il a préféré garde presque intact son précieux héritage : M. l'abbé Bergeron, curé de Charbonnières (Rhône), possède à lui seul cent quarante toiles de lui ; les Drs Mollard et Albertin, MM. Louis Guy, Gayet, de Magneval, Claudius Côte, Merlier, Blanc-Vurpas, toutes familles lyonnaises, en conservent les plus belles pages. Le musée de Lyon s'est rendu acquéreur de sept ou huit peintures, qui résument assez bien la manière de Carrand, au point de vue de la facture et du sentiment.

En somme, contemporain des paysagistes Fonville, Allemand, Paul Flandrin, Ravier, Vollon, Seignemartin, Appian, Vernet, Chenu, Saint-Cyr Girier, il ne fut parmi eux que le promeneur solitaire, dont parlait Fromentin, « qui aime sincèrement la nature, la sent sans emphase et la raconte sans phrases, que les lointains horizons inquiètent, que les plates étendues charment, qu'une ombre affecte, qu'un coup de soleil enchante ».

Fix-Masseau



BIBLIOGRAPHIE

Eton College portraits, by Lionel Cust. — London. Spottiswoode, in-fol., pl.

« Il est possible que, parmi les milliers d'élèves d'Eton College qui ont passé quelques-unes des meilleures années de leur vie comme *Eton boys*, peu aient prêté attention à l'étonnante collection de portraits de leurs aînés. » Ainsi parle M. Lionel Cust, qui s'est donné pour tâche de cataloguer cette collection et d'en écrire l'histoire.

Son origine remonte au directorat de Edward Barnard (1754-1765), qui eut l'ingénieuse idée de réclamer le portrait de tout enfant d'un rang élevé, lors de sa sortie du collège, au lieu de la rétribution habituelle en cette circonstance. Les successeurs de Barnard continuèrent à accroître la collection de semblable manière, jusqu'à l'époque où l'ancienne rétribution de sortie fut remplacée par une capitation fixe : il faut dire qu'à cette époque, l'école anglaise de portrait était depuis quelque temps en décadence et n'ajoutait plus rien à l'intérêt de la collection.

Somme toute, en ces quelque deux cents portraits de jeunes gens, tous les grands spécialistes anglais sont représentés, depuis l'écossais A. Ramsay (qui signa le premier portrait entré à Eton College : celui de H. Howard, comte de Suffolk), jusqu'à Lawrence, en passant par Reynolds, Gainsborough, Romney, Hoppner (celui-ci avec une série particulièrement riche), Beechey et Russell. En outre, on peut dire, avec M. L. Cust, que ces deux cents portraits d'*eminent Etonians* « servent à illustrer bien des pages de l'histoire de l'Angleterre durant les cent cinquante dernières années ». Ils avaient donc double titre à faire l'objet du très bel et très scientifique travail que vient de leur consacrer le distingué conservateur des collections royales.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *La Céramique française : faïences, porcelaines, biscuits, grès*, par Roger Peyre. — Paris, E. Flammarion, in-8°, 334 fig., 4 fr. 50.

— *Vitruve, traduction, explication critique et essai d'application pratique*, par Auguste Choisy. — Paris, A. Lahure, 4 vol. in-8°, dont un de pl., 60 fr.

— *Petites monographies des grands édifices de la France. L'Hôtel des Invalides*, par Louis Dimier. — Paris, H. Laurens, in-16, fig., 2 fr.

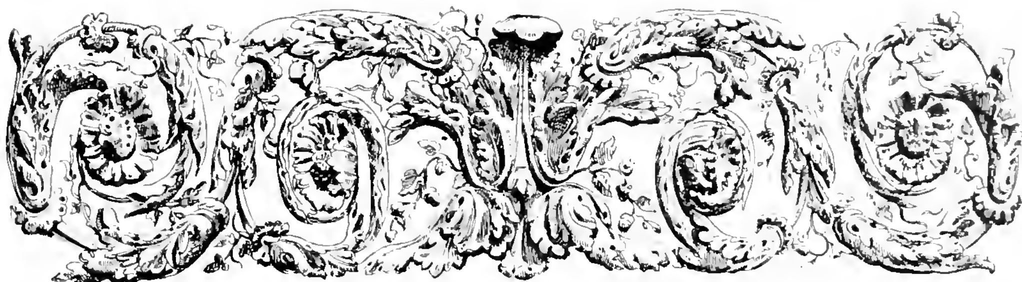
— *Fouilles de Delphes (1892-1903)*. T. III. *Épigraphie*, 2e fascicule, par M. G. Collin. Tome IV. *Monuments figurés. Sculpture*. 1er fascicule, par Th. Homolle. — Paris, A. Fontemoing, in-4°, fig. et pl., 15 fr. 50 et 20 fr.

— *Petites villes d'Italie*, par A. Maurel. III. *Abruzzes, Pouilles, Campanie*. — Paris, Hachette, in-16, 3 fr. 50.

— *Le Peintre-graveur illustré (XIXe et XXe siècles)*, par Loys Delteil. Tome V. *Corot*. — Paris, l'auteur, in-4°, pl. et fig., 25 fr.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI



LES SALONS DE 1910

LA PEINTURE

I

Dans l'art, plus encore que dans la vie, l'idéal recèle une vertu dangereuse : l'année dernière, un grand poème en trois chants nous ramenait sous les ombrages divins des anciens jours ; mais faut-il flétrir d'emblée le nouveau Salon, parce qu'il ne remplace pas la trilogie de M. René Ménard, qui se repose aujourd'hui dans la pure lumière de quelques paysages de style où chante encore le doux nom d'Hylas ?

Et s'il revenait après cent ans révolus, le salonnier de 1810 qui s'appelait M. Guizot serait-il dépaysé devant ces bluettes poussinesques et trouverait-il trop de changements sous ses yeux sévères pour continuer l'étude « de l'état des beaux-arts en France » ? Il reconnaitrait d'abord la permanence éclaircie du *paysage historique* en cette fermeté des masses feuillues sur un ciel fin ; dans ces bergers antédiluviens que Girodet ne fréquentait pas, il reconnaitrait bientôt les hôtes des Géorgiques virgiliennes ; et l'atmosphère ne lui déroberait point la ligne. Il la retrouverait dans les symboles de MM. Osbert et Séon, sur le front lauré de la muse de M. Agache, devant l'*Histoire de la Musique*, racontée sans allégorie, mais sans flamme, par M. Victor Koos et qui, depuis cent ans, n'a pas

traversé moins de révolutions que l'histoire de la peinture. Le salonnier de 1810 a vu d'aussi correctes erreurs que l'*Hercule chez Omphale*, de M. Courtois : mais il demanderait vite à M. Thévenot ce que veut dire un aviateur enveloppé dans les plis du drapeau tricolore... Un salonnier, fût-il M. Guizot, ne devine pas tout l'avenir.

A première vue, *le Matin* mythologique de M. Besnard lui soufflerait les reproches violents que David adressait à la « chair fraîche » de Rubens : mais il se rappellerait que Prud'hon, de son temps, était vertement accusé de rajeunir la sensualité du XVIIIe siècle ; et, depuis Prud'hon, l'audace a progressé. La fable, moins athénienne que montmartroise, de M. Willette aurait amusé nos folles aïeules du siècle des Grâces : l'Amour est le seul dieu qu'on ne bannit point... La candeur évangélique ou le timide *Orphée* de M. Maurice Denis ne manquerait pas de faire sourire le grave salonnier davidien ; mais, dans cette fleur chétive de l'archaïsme, il ne serait pas long à retrouver l'*étruscisme* alors florissant des *Primitifs*, qui séduisait le critique Paillot de Montabert et la jeunesse d'Ingres. Rien de nouveau sous le soleil des Salons ; et *le Jardin de la Mer*, rêvé par M. Auburtin, rappelle la tonalité rosée de certaines peintures pompéiennes.

Malgré cette pâle féerie, l'heure n'est pas à la grande peinture ; et nous connaissons déjà l'antithèse pittoresque de MM. Gaston La Touche et Aman-Jean : l'un, coloriste superficiel et badin, symbolisant aujourd'hui le poète, le peintre, le sculpteur, le musicien, dans son décor habituel de nymphées blondes et de vignes rouges, reflétées dans le bassin de marbre où glissent des cygnes ; l'autre, harmoniste à la fois intense et discret, nimbant *la Collation* d'une atmosphère dolente où la musique des voix s'éteint comme le ton des roses : et l'héroïne de cette fête sans intrigue est la servante à genoux sur la pelouse étoilée de fruits mûrs.

Aggravée d'un classement défectueux, qui respecte peu l'accord des tonalités, cette XXe exposition de la Société Nationale apparaît donc un peu vide : ses 1236 cadres ne font guère oublier l'absence d'un beau rêve antique au regard encore illusionné par la magie du souvenir. Ce Salon sans imprévu contient, pourtant, plusieurs bons morceaux dont la dimension n'est pas toujours proportionnelle au mérite ; il montre même une œuvre émouvante : mais le salonnier la connaissait, car c'est l'œuvre d'un mort. Au printemps de 1907, qui s'attendait à revoir, dans une prochaine

et dernière sélection posthume de portraits austères et de paysages très stylisés, cette composition mystérieusement vraie que le regretté Bellery-Desfontaines intitulait simplement *Entre amis ?* Rien de plus familier que ce groupe d'artistes qui prennent le café sous l'abat-jour ombreux de la suspension : mais était-ce un pressentiment ? Malgré la fermeté des ombres, une émotion tombait avec l'obscure lueur de cette



JEAN BÉRAUD. — COIN DE CERCLE.

lampe enveloppée comme une grenade translucide et nous parlait silencieusement de ces instants lointains dont le regret devient plus doux que l'espoir... La mort est une incomparable poétesse : et comme elle ajoute à cette tristesse rougeâtre, inconsciemment tragique, où l'éventail se profile auprès de la pipe sur la nappe dorée ! On fume, on cause toujours, autour de la table robuste ; et les estampes circulent sous les visages sérieux qu'elles éclairent : cependant, ces ténèbres pourprées ont revêtu comme une patine solennelle.

La Société n'oublie point ses morts : le pensif Bellery-Desfontaines,

le rieur Garrido, Guillaume Dubufe, dont une salle spéciale résume la carrière, sans nous rendre ses qualités de placeur ou de « tapissier », comme on disait de Chardin. Mais, loin des rétrospectives, quelques vivants nous appellent : en l'absence de M. Roll, voici, pour la joie des yeux, une page grandiose de M. Charles Cottet, trois clairs panneaux de M. Lucien Simon, le nu puissant de M. Caro-Delvaille, l'exquise *Femme aux perles*, de M. Lomont, *la Religieuse endormie*, de M. Frédéric, trois virtuoses du portrait, MM. James Shannon, Jacques Blanche et Raymond Woog, et plusieurs autres intelligents manieurs de pâte : si 1909 fut l'année d'un poète, 1910 est l'année des peintres.

Sans thème littéraire ou surnaturel, la couleur est, par elle-même, une poésie : de ses accords graves ou légers émane une suggestion tacite, une musique muette ; et voilà pourquoi tout paysage est un état de l'âme. Une atmosphère dramatique anime la vaste page que le catalogue appelle vaguement : *Cérémonie dans la cathédrale de Burgos;* et, par la seule magie de la pourpre, la chose vue par M. Charles Cottet s'élève à la dignité trop oubliée du tableau d'histoire. Au temps du vieux Robert-Fleury, qui fut celui d'Eugène Delacroix, la peinture invoquait sa sœur aînée, la littérature, afin de passionner la couleur et l'ombre avec la belle horreur du sujet et la psychologie des visages; aujourd'hui, les adieux récents d'un cardinal-archevêque quittant Burgos pour Tolède offrent plus simplement un beau prétexte à la symphonie des tons. Mais, dans l'Espagne férue de mise en scène, une étude devient un tableau, pourvu que le décor soit retenu par un artiste : au fond, claire et lointaine, apparaît la robe vermillonnée du primat ; dans la nuit des stalles profondes comme des cellules, se devine un chapitre évoquant les majestés de l'inquisition : cette ombre est pleine de tragiques secrets. Au premier plan des banquettes grenat ; devant l'autel invisible, un prêtre en prière et la haute stature du hallebardier. Sous un rayon central, les dalmatiques dorées des diacres, la chape noire de l'officiant, les calottes rouges des enfants de chœur, et leurs surplis blancs que pâlit le blond parchemin du missel ouvert, composent un instant de drame romantique ; et faut-il accuser de ce robuste accord la réalité fugitive ou le peintre ému qui la recompose ? Il n'y a point d'artiste varié, songeait le regretté Jean Dolent : « un artiste n'est pas un bouquet, c'est une fleur » : mais qu'aurait



Lucien Simon. — La Comédie.

ajouté le fin moraliste de l'art, en présence de ce beau peintre aidé par une intelligence mélomane et lettrée qui, sans renoncer aux voiles rouges de son premier succès, demande à l'Espagne le renouvellement persévérant de sa palette, au lieu de s'immobiliser en cette Bretagne autrement pathétique, qui lui suggéra le triptyque de son *Repas d'adieu*, l'une des rares toiles émouvantes d'un temps rebelle à l'émotion ?



DELACHAUX. — DANS LE JARDIN.

Pas plus au Salon qu'au théâtre, on ne fait le spectacle : on l'accepte, avec le devoir de le suivre et le droit de le juger. Après la tragédie colorée de M. Charles Cottet, voici la *Comédie* nocturne : elle est plaisante, étant l'ouvrage de M. Lucien Simon. Nos pères y verraient la malice du *genre* qui s'oppose à la gravité de l'*histoire* : et l'apparente évolution des *genres*, ou leur confusion même, abolit-elle, au fond, leurs permanents contrastes ? Donc, ici, dans la nuit bleue, sur le plateau d'un menu théâtre de verdure,

encadré par l'incarnat d'un rideau qui se gonfle au vent tiède, une Colombine enfantine invente naïvement le plus féminin des gestes pour tendre vite un billet vers la main d'Arlequin, cependant que notre ami Pierrot crie sa joie crédule à la douceur du soir ; et la rampe villageoise illumine un bouquet tombé. Le peintre s'est souvenu de quelque déguisement des siens ; mais la peinture digne de ce nom, qui semble une quintessence de réalité choisie, nous emporte instinctivement vers un au-delà qui la dépasse ; et la couleur, véhicule du sentiment, le fait voyager sur son manteau de rêve : si la cérémonie décrite par M. Charles Cottet me ramène au temps de Torquemada, devinez-vous ce que me suggère la comédie paternellement agencée par M. Lucien Simon ? Le théâtre ingénu de Florian, contemporain d'une reine-bergère et frère cadet de Berquin : cet Arlequin n'est pas le philosophe appelé par Marivaux pour disséquer poétiquement le cœur humain, mais « le grand enfant » de Florian, l'héritier du petit nègre de Bergame en son maillot tricolore et losangé ; cette Colombine blonde, qui joue de l'éventail noir, a l'âge d'Estelle ; et leur perfidie même est le plus innocent des jeux.

C'est encore l'enfance qui fait tous les frais de *la Poursuite* : deux fillettes roses qui tourbillonnent autour d'un papillon, sous les yeux de la jeune mère blanche et blonde, devant la grille fleurie de la villa. Jamais la rude loyauté du peintre ne montra plus de fraîche tendresse ; mais cet ami des enfants n'est pas un Berquin douceâtre, et ses tons d'aquarelle empruntent la solidité de l'émail. On reconnaît l'auteur d'un *Jour d'été* qui ne cesse, au seuil incertain d'un siècle nouveau, d'éclaircir sa toile et de simplifier sa palette, sans sacrifier à la périlleuse irisation du *divisionnisme* : il se renouvelle à son tour, moins dans le choix des sujets que dans la qualité de l'observation. *Le Bain*, par exemple, qui nous rassure à propos sur l'hygiène bretonne, est un « plein-air » large de lumière et sobre de reflets, où trois jeunes Bigoudènes se dévêtent, courbées sur la fraîcheur de l'eau. Nulle intransigeance impressionniste ou décorative, mais un sentiment très français de la vie.

Qui nous ramènera de la *nature* à la *peinture* ? « C'est à cela qu'il faut revenir tôt ou tard... et les plus belles études du monde ne valent pas un bon tableau », disait l'analyste des *Maîtres d'autrefois* devant les progrès de la lumière diffuse ; et, déjà, Fromentin trouvait ses contemporains trop

préoccupés du « vrai soleil » prenant partout une importance inédite, « qu'il ne mérite pas d'avoir ».



RAYMOND WOOG. — RODDY WARD.

Ce n'est pas l'avis d'un luministe étranger, M. Fox, ni de M. Marcel Roll, qu'attire un chemin glorieux. Quelques autres, en leur impatience tardive à s'évader de l'atelier, nous ont donné plus d'une inquiétude et menaçaient de revenir en arrière en croyant faire un progrès : il serait curieux d'écrire l'histoire de la peinture en prenant pour thème la vérité lumineuse et de montrer que la fenêtre ouverte sur la vie par l'impressionnisme ne fut pas plus *vraie*, dans sa grisaille d'arc-en-ciel, que le parti pris casanier des anciens. M. Morisset, bravement, a voulu tenter l'expérience et noter la symphonie des reflets ; mais un mélodiste affectueux ne se prête guère à toutes les subtilités de l'orchestration : le *Rayon de soleil*, qu'il promène amoureusement dans un boudoir matinal, nous dit que le danger de l'expérience a mûri son savoir et que la formule la plus audacieuse est une salutaire institutrice, à la condition de s'en libérer. Car, n'en déplaise aux efforts inégaux de MM. Lebasque et Prinet, la peinture ne sera jamais

qu'une convention qui se prendra toujours, plus ou moins involontairement, pour la vérité.

Loin des innovations, n'est-ce pas la tyrannie du souvenir qui retient au fond des musées studieux l'érudition de M. Anquetin, qui songe à notre XVIIIe siècle exalté par Rubens, et de M. Point, qui sort peu du *quattrocento?* Qu'elle soit de naguère ou de jadis, aucune obsession n'est



A. Stengelin. — Clair obscur (Hollande).

féconde: et constater mélancoliquement le déclin de la peinture, en copiant ses maîtres, n'est pas une moindre naïveté que de s'imaginer qu'elle est née d'hier. Mais pourquoi, sans ouvrir la fenêtre de l'indépendance ou la porte du musée, *la Femme aux perles*, de M. Lomont, nous apparaît-elle comme le joyau discret du Salon? Parce qu'elle est née d'un fervent amour de la nature. Ce n'est pas la première fois que nous retrouvons ici la conscience native de ce petit maître provincial qui fut l'auteur du *Lied* et du *Jeu de volant;* et nos lecteurs de 1907 savent combien nous déplo-



Phot. Moreau.

CAROLUS-DURAN. — PORTRAIT.

rions sa trop longue absence en admirant la tendre précision de sa *Femme en bleu*. Devant la glace de sa toilette aux flacons multicolores, cette jeune beauté, qui contemple son riche collier sur son décolleté d'ivoire et d'azur, appartient à la même famille comtoise, héritière des Hollandais ou des Flamands qui regardaient patiemment leur intimité, sans devancer M. Chevreul dans la théorie des complémentaires. M. Lomont suit librement leur méthode, en mettant dans ce petit cadre la scrupuleuse émotion de l'art qui dure et le respect délicat du bonheur qui passe.

Aussi loin de la mode parisienne, avec plus d'austérité dans la franchise, un authentique Flamand, M. Frédéric, nous arrête longtemps devant la *Religieuse endormie :* sur un banc de chêne, que surmonte un sombre vitrail, la paisible ouvrière a prolongé son oraison dans un rêve céleste; et ses lourds ciseaux pendent sur sa robe noire. Une poésie saine enveloppe sans morbidesse son frais visage et ses fortes mains de campagnarde, déjà déformées par les rudes travaux. Voici, tout près, *la Cuisine du couvent;* mais l'âme ennoblit tout ce qu'elle effleure, et l'anecdote journalière, et la condition terrestre. Dans *la Mansarde*, un Allemand non moins scrupuleux dans sa précision, M. Schwarzschild, a peut-être mis plus de symbolisme. Il y a plus d'aménité française dans les intérieurs féminins de MM. Delachaux et Paul Renaudot, plus d'âpreté paysanne dans les études viriles de MM. Martel et Milcendeau, plus d'adresse américaine en la lumière verdâtre que M[lle] Nourse fait filtrer de la rainure des *Volets clos*. Mais c'est moins la virtuosité des reflets que la conscience des formes qui peut rajeunir la peinture vieillie. Et la probité d'Ingres n'excluait point la passion.

C'est avec joie que nous apercevons le nouvel effort de son admirateur : malgré quelques vulgarités de contour, la *Femme endormie*, de M. Caro-Delvaille, est un poème de la chair ; et pour couronner ce galbe majestueux. la tête, estompée d'ombre, offre une extrême douceur. Cette douce blancheur, à peine rosée dans sa demi-teinte, est le secret du sommeil; et, sur ce front pur, les cheveux relevés sans art mettent une sorte de majesté primitive, avec la candeur d'une Ève. Ingres adorait la nature parce qu'il savait en dégager l'éloquence ; souhaitons que cette religion de la forme, qui fut si haute chez les Grecs, préserve pour toujours un de nos meilleurs peintres de toutes les tentations du siècle.

Avec M. Caro-Delvaille, abordons le portrait qui, sans renier la mode, ne se refuse pas au style : après *Mme Simone*, actrice distraite sur son lit



Phot. Crevaux.

G. La Touche. — Le Peintre.
Décoration pour le Ministère de la Justice.

Empire, voici *Mme Vallandri*, blond camée de musicienne et pur profil d'anthologie ; il y a quelque froideur autour de cette grâce décente, et la ligne du modèle a plus de finesse. Observez sa parenté singulière avec l'aristocratique jeune fille en gris, profilée par M. de La Gandara : deux

sœurs ne se ressembleraient pas davantage; mais l'art diffère, et le plus ressemblant des portraits exprime avant tout son portraitiste. Inutile de lire au catalogue le nom de *Mrs Nickers* pour deviner que son peintre est un virtuose américain : quelle décision suave et quel charme fier M. James Shannon découvre en cette imposante effigie de blonde avec son écharpe noire et son nœud d'azur pâle en ses cheveux cendrés! C'est, incontestablement, l'un des meilleurs portraits du Salon. Même accent plus gracieux *Sur les dunes*, où la brise anime le teint de deux jeunes misses lisant sous un ciel nuageux.

Ce ton britannique a toujours caractérisé le dilettantisme érudit de M. Jacques Blanche : on n'a pas oublié sa superbe esquisse d'un intelligent vieillard que nous retrouvons, pâle et grave, auprès de sa vieille compagne, à propos d'un *Anniversaire;* et la toile regagne en sentiment ce qu'elle perd en virtuosité : pour les vieux époux « usés ensemble par la vie », toute fête ajoute la mélancolie d'une inquiétude à la douceur d'un souvenir : un silence parle entre ces deux êtres, dans l'âme visible de leurs fronts soucieux, de leurs regards perdus, de leurs gestes las. M. Jacques Blanche est poète aussi, quand il veut bien. L'honneur d'une salle spéciale, autorisant les comparaisons, permet de mieux apprécier le travail du peintre en même temps que la moderne orientation du portrait : figures terminées ou savantes esquisses, depuis les portraits du peintre voyageur *Walter Sickert* (1889) et de *Miss Mabel Beardsley* (1895) jusqu'à l'ébauche de la vivante ressemblance de *Thomas Henry*, datée de Londres et de mai 1906; études peintes pour le panneau, plus vrai que décoratif, d'*Une panne* qui n'a pas un bois sacré pour théâtre, ou d'après des fillettes populaires et des familles villageoises, à côté de jeunes visages aristocratiques; savoureuses natures mortes d'un mélomane ou d'un gourmet, — l'ensemble exprime le savoir de celui qui dessinait ainsi dès le collège et qui s'est volontiers souvenu devant la nature des romans de Reynolds ou des symphonies de Whistler.

Ce souvenir érudit des maîtres d'outre-mer, vous le retrouvez sans surprise chez l'Écossais George-W. Lambert, chez l'Irlandais Lavery, qui fit mieux, chez miss Annette Ardron, qui se révèle à Paris, à côté de miss Béatrice How, comme une remarquable amie de l'enfance, chez l'Italien Boldini, fidèle à sa modernité capricieuse, et même dans l'élégance plus



J. E. Blanche. — Anniversaire

simplement parisienne de M. Jacques Baugnies. Harmoniste sévèrement déluré dans son nouveau portrait du jeune *Roddy Ward*, et toujours friand des laques rouges du Japon, M. Raymond Woog ne craint pas de marier audacieusement les tonalités dans un grand portrait féminin : par ce temps de pâles imitations, ce n'est pas un courage banal que de protester, avec une pareille vigueur, contre la grisaille anémiée qui voudrait passer pour le superlatif de la distinction ; droite et mate, sous le bandeau bleu-paon qui presse ses noirs cheveux, cette énergique beauté n'est pas une figure de rêve.

Ici, le portrait, comme le paysage, a de classiques réminiscences de musée. Auprès de la ligne de M. Dagnan-Bouveret, disciple de Florence, ou de la couleur de M. Carolus-Duran, disciple de Venise, n'oublions point la conscience coutumière de M. Guiguet, subtil observateur des enfants qui jouent, ni l'heureux début de M. Henri de Nolhac, qui penche affectueusement le profil mouvant et barbu de son père sur la page de prose poétique ou de rimes savantes, illuminée par la lumière française de Versailles. Si le mystérieux travesti, costumé par M. Farge en un décor de théâtre, exhale un rare parfum de fantaisie, la haute silhouette du poète *Henri de Régnier*, redressée par M. Cappiello, touche à la caricature ; et j'imagine que plus d'un Parisien mettrait des noms sur le défilé de gens indifférents ou narquois qui viennent offrir leurs condoléances au *Veuf* larmoyant de M. Jean Béraud : le deuil a ses acteurs ; et la gauloise ironie ne perd jamais ses droits.

L'art le plus voisin de la terre est forcément idéaliste, étant une création de l'homme ; et si le portrait traduit l'âme du portraitiste avant la ressemblance de l'original, il y a longtemps que l'évolution du paysage dans l'art nous disait que le paysage le plus humble est moins une copie de la nature qu'un tacite portrait du paysagiste : pluvieuses, en vérité, *les Nuits de Paris*, entrevues par M. Le Sidaner, semblent une œuvre essentiellement moderne et qui ne pouvait naître qu'en ce temps de fièvre exaspérée par la science, au fond de l'âme inquiète d'un poète du Nord. Par instinctive réaction contre le présent, nous cultivons les jardins secrets et les villes mortes : un coin désert du Palais-Royal nous tient lieu de parc ; la Seine débordante évoque la Tamise, et dans l'ombre du boulevard ou d'une place nocturne, on aperçoit du surnaturel... Il faut fuir la ville

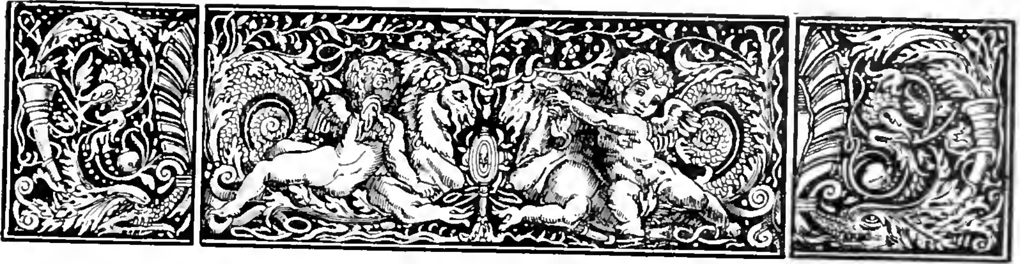
afin d'oublier la modernité qui date l'atmosphère autant que le costume, aller respirer la blonde senteur des moissons dans l'antique vallée de M. Lhermitte, où la terre de France ne change point, retrouver l'arabesque, avec M. Danchez, sous les pins noueux d'une Bretagne classique, se rafraîchir à la brise crépusculaire avec M. Ulmann, observer poétiquement, avec M. Stengelin, l'éclat pluvieux sous les arbres ou le clair-obscur d'un pâturage néerlandais : nouveaux témoignages de l'influence persistante des maîtres d'autrefois. Si le portrait contemporain songe aux virtuoses de l'Angleterre, le paysage n'a pas oublié les pacifiques novateurs de la Hollande ; et, par delà toutes les ambitions du romantisme ou du plein-air, un reconnaissant souvenir remonte parfois, dans un rayon, vers ces amis du coup de soleil et du nuage, qui conseillaient l'amour du détail au temps moins inquiet de M. Guizot. Rien ne change, en effet, que l'apparence et la mode : aujourd'hui, comme il y a cent ans, on trouverait des admirateurs de Ruysdaël à côté de quelques fervents de notre harmonieux Poussin.

Que conclure, enfin, de ce premier Salon qui compte moins de perles que le collier d'une jeune enchanteresse ? Quelle philosophie dégager d'un ensemble qui n'en contient guère et qui, malgré tant d'ingéniosités techniques, procure l'idée d'un grand talent inutilisé ?

RAYMOND BOUYER

(A suivre.)





A PROPOS DE QUELQUES DESSINS ITALIENS

UNE « DESCENTE DE CROIX » DE LUCA SIGNORELLI



Dans le volume qu'elle a consacré, il y a une dizaine d'années, à l'étude de la vie et de l'œuvre de Luca Signorelli[1], Mlle Maud Cruttwell affirme n'avoir jamais pu rencontrer que quatre dessins authentiques de ce maître. Deux d'entre eux, les plus beaux, sont au Louvre, où l'on peut heureusement les voir exposés dans la première salle des dessins italiens. Ils proviennent, l'un et l'autre, de la collection Baldinucci. Le premier représente *Deux hommes nus, debout,* l'un s'appuyant les mains sur les hanches, l'autre solidement campé sur ses jambes ouvertes, dans une attitude familière aux personnages du maître de Cortone, avec une main appuyée sur l'épaule de son compagnon. Mais plus merveilleux encore est l'autre dessin, que nous croyons devoir reproduire ici : une figure d'*Homme nu*, de dos, les bras levés, avec le geste d'un bourreau s'apprêtant à frapper sa victime (fig. 1). Aussi bien Signorelli, après avoir donné une pose semblable à l'une des figures en grisaille peintes sur le tombeau du

1. *Luca Signorelli*, par Maud Cruttwell, un vol. de la collection des *Great Masters*. Londres, George Bell, 1899.

Christ, dans sa magnifique *Pietà* d'Orvieto, s'est-il expressément servi de ce dessin pour représenter l'un des hommes occupés à flageller le Christ dans une autre de ses fresques les plus saisissantes, sur le mur d'une chapelle de l'église Saint-Crescent, au village de Morra, voisin de Citta di Castello. Quant à l'autre dessin, dont les attitudes feraient penser à tels groupes de damnés ou de ressuscités des fresques d'Orvieto, j'ai vainement essayé d'en retrouver les figures parmi la foule innombrable de celles qui remplissent les murs de la grande chapelle à jamais glorifiée par le robuste et fiévreux génie de Signorelli.

Au musée de Dresde, un troisième dessin, un peu effacé, et d'ailleurs beaucoup moins caractéristique que ceux du Louvre, nous présente *Quatre figures nues* que Morelli croyait également destinées à l'ornementation de la chapelle d'Orvieto. Et c'est aussi pour cette chapelle qu'a dû être exécuté le quatrième et dernier des dessins authentiques du vieux maître, appartenant aujourd'hui aux Offices de Florence : *Deux maudits que des diables sont en train d'enchaîner.*

Deux dessins encore, une *Mort de Lucrèce*, aux Offices, et un *Hercule soulevant Antée*, à Windsor, ont été attribués au même maître par divers critiques : mais Mlle Cruttwell n'y reconnaît pas les qualités, éminemment distinctives, des quatre pièces précédentes; et il suffit, en effet, de comparer ces dessins avec ceux du Louvre pour sentir à quel point ces derniers en diffèrent, aussi bien par ce que l'on pourrait appeler leur conception artistique que par tous les détails de leur mise en œuvre. Semblablement, on aura l'impression, en voyant au Louvre une série d'autres dessins attribués à Signorelli, — notamment *Deux saints*, une *Sainte*, et un *Homme nu, de dos, portant un cadavre sur ses épaules*, — qu'il est impossible d'y découvrir la même main qui a planté devant nous, dans une attitude d'une justesse et d'une vigueur presque surnaturelles, l'admirable *Bourreau* de la feuille voisine[1]. Il y a vraiment, dans ces quatre études que Mlle Cruttwell nous signale comme étant les seuls dessins authentiques du maître, un mélange prodigieux d'aisance, de hardiesse et de mâle beauté, qui équivaut pour nous à une signature, et ne nous permet

1. Cependant, je ne serais pas éloigné de tenir également, sinon pour un dessin original, du moins pour une copie ancienne d'un dessin de la plus grande manière de Signorelli, une feuille du Louvre représentant *Quatre hommes nus*, avec moins de précision expressive que dans les deux études susdites, mais encore avec une beauté de mouvement tout à fait saisissante.

point de maintenir le nom de Signorelli sous aucune des dix ou douze pièces qui portent aujourd'hui ce nom dans diverses collections publiques ou privées[1]. Et c'est pourquoi j'ai pensé que, devant cette extrême rareté des études originales du peintre de Cortone, on aurait plaisir à trouver ici la reproduction d'un cinquième dessin manifestement authentique, et employé par Luca Signorelli pour l'une des compositions les plus importantes de sa glorieuse et touchante vieillesse.



(Ph. Giraudon.)

Fig. 1. — Luca Signorelli.
Étude pour une figure de bourreau.
Dessin (Musée du Louvre).

Ce dessin, exécuté au fusain comme ceux du Louvre, représente *le Christ descendu de la Croix* (fig. 2). La partie inférieure des bras est à peine indiquée; l'un des pieds est également resté inachevé, et la destination que devait recevoir la figure nous est signifiée, simplement, par deux cordes entrecroisées qui tombent derrière les épaules, de manière à

1. A Berlin, à Dresde, aux Offices de Florence, au Louvre, et dans la collection du château de Chatsworth.

soutenir le cadavre pendant l'opération de son déclouement. Au surplus, la reproduction ci-jointe suffira à montrer toutes les particularités du dessin ; et l'on pourra constater, en même temps, le parti qu'en a tiré Signorelli pour la figure principale de la grande et tragique *Descente de Croix* pl. ci-contre peinte par lui en 1516, dans l'église de la Confrérie de la Sainte-Croix, à la Fratta, — village tout proche de Pérouse, et dont le vieux nom a été récemment remplacé par celui d'Umbertide.



Fig. 2. — Luca Signorelli.
Le Christ descendu de la croix.
Dessin (Collection de M. T. de Wyzewa).

Signorelli, au moment où il a peint ce tableau, était âgé de 75 ans. Ce poète suprême de la force et de la santé viriles devait avoir en soi une source inépuisable de vitalité créatrice : car non seulement les œuvres de sa vieillesse ne laissent apercevoir, jusqu'à sa quatre-



pinx.

vingtième année, à peu près aucun signe de fatigue morale ni corporelle, mais encore il est sûr que son travail à Orvieto, poursuivi entre 1499 et 1504, a constitué dans sa carrière le point de départ d'une période nouvelle, infiniment supérieure à la précédente en pureté harmonieuse d'inspiration comme en délicatesse, en légère et charmante habileté de main.

Je n'ai pas à étudier ici cette évolution de son art, qui mériterait bien cependant de nous être décrite, à l'aide des nombreux renseignements biographiques et chronologiques recueillis depuis peu. Mais c'est chose absolument évidente que ce maître ombrien, ce compatriote de Pérugin, s'est, aux environs de l'année 1500, définitivement affranchi de l'influence fâcheuse du réalisme florentin, pour s'abandonner désormais à un idéal beaucoup mieux adapté à sa propre nature. Renonçant, d'un seul coup, et aux médiocres paradoxes païens de ses anciennes *Vierges*, où il s'était cru obligé d'introduire des figures d'hommes nus dans les fonds des scènes, et à la dureté et rudesse de formes que lui avait enseignées jadis son maître Antonio Pollajuolo, il a senti s'éveiller dans son cœur toute l'exquise douceur poétique du génie ombrien, et n'a plus cherché qu'à la concilier avec sa passion native de grandeur héroïque. De cette régénération nous possédons d'éminents témoignages dans des œuvres d'un art à la fois puissant et « musical », telles que ce *Christ mort soutenu par des anges* de l'église Saint-Nicolas de Cortone (fig. 4), peint aux environs de 1505, et qui est peut-être l'un des produits les plus complètement « beaux » de toute la Renaissance italienne. Plus tard encore, en 1515, il a peint pour un médecin français, — nommé par lui « Luigi de Rutanis », — « en reconnaissance des services déjà reçus et de ceux qu'il espérait recevoir à l'avenir », une grande *Vierge entourée de saints*, qui, avec la grâce souveraine de ses figures et la lumineuse profondeur de son paysage, nous révèle chez lui un progrès surprenant : à tel point qu'il n'y a pas jusqu'à l'enfant qui, désormais, ne nous ravisse par sa gentillesse et la pureté légère de ses lignes, au lieu des affreux petits phoques mal venus qu'étaient, autrefois, tous les enfants des peintures de Signorelli. Ce tableau a été retrouvé récemment dans un grenier du village de Montone, où demeurait le susdit médecin français ; et c'est sans doute à sa *prédelle* que se rattachait une simple et émouvante *Annonciation*, provenant également de Montone, et appartenant aujourd'hui à M. Goloubef, le très scrupuleux éditeur des

dessins de Jacopo Bellini, qui a bien voulu nous autoriser à reproduire ici ce fragment inconnu du vieux maître ombrien (fig. 3).

En 1516, l'année suivante, Signorelli a peint, pour la confrérie de la Fratta, la *Descente de Croix* où il s'est servi du dessin dont je parlais tout à l'heure. Comme l'on pourra voir, la figure du Christ, dans le tableau, répond presque entièrement à celle du dessin, tandis que la position des deux cordes, au-dessus du cadavre, a été modifiée. L'inachèvement des



FIG. 3. — LUCA SIGNORELLI. — L'ANNONCIATION.
Collection de M. Goloubeï

bras, dans le dessin, résulte sans doute de l'intention qu'avait le peintre de faire tenir ces bras par les deux hommes chargés de détacher le corps. Et de même que je signalais, à propos de la *Vierge* de Montone, le progrès merveilleux accompli par le vieux maître dans sa manière de peindre les enfants, de même il est curieux d'observer que, à soixante-quinze ans, pour la première fois Signorelli est parvenu à rendre fidèlement l'impression de la figure du Christ inanimé. Car tous les critiques s'accordent à constater que le Christ de son tableau d'Umbertide est, tout ensemble, le plus divin et le plus « mort » qu'il ait jamais représenté. « Il a, nous dit

Mlle Cruttwell, toute la pesanteur et l'inertie abandonnée d'un cadavre. » Sa comparaison, sous ce rapport, avec les autres figures centrales des *Crucifixions* ou des *Pietà* de Signorelli paraît même prouver que le dessin que nous reproduisons est bien une étude contemporaine du



Phot. Alinari

Fig. 4. — Luca Signorelli. — Le Christ mort soutenu par des anges. Cortone, église Saint-Nicolas

tableau, et non pas un morceau déjà ancien, retrouvé par le peintre pour être utilisé dans sa *Descente de Croix* de 1516. A soixante-quinze ans, le noble vieillard que Vasari nous a montré tel qu'il l'avait connu jadis à Arezzo, dans la maison de ses parents, cet homme plein de majesté sereine avec son tendre sourire paternel, s'est encore ingénié à étudier un corps nu, pour donner à son œuvre nouvelle un accent plus profond de vérité pieuse. Sans compter qu'au-dessous de son grand tableau il a

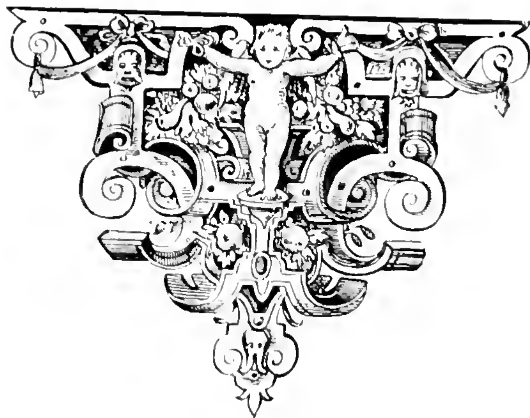
exécuté une magnifique *prédelle*, avec trois « histoires » de cette *Légende de la Croix* que son premier maître Piero della Francesca, plus de quarante ans auparavant, avait racontée sous ses yeux dans l'église Saint-François d'Arezzo : trois petits morceaux d'une vie et d'un mouvement incomparables, très justement qualifiés d' « impressionnistes » par M[lle] Cruttwell, et où chacune des nombreuses figures nous saisit par l'ampleur imposante de ses proportions.

Encore ce chef-d'œuvre d'Umbertide, tout en étant le dernier ouvrage de Signorelli où ne se découvre aucun symptôme de sénilité, a-t-il été suivi, dans la prodigieuse carrière de ce bon géant de la Renaissance, par plusieurs peintures d'un art moins parfait, mais poussant plus à fond les tendances étrangement « modernes » de la *prédelle* susdite. Personne, assurément, n'a visité Arezzo sans en emporter à jamais le souvenir de ce grand tableau du musée où un David d'une robustesse toute royale chante et joue de la harpe, aux pieds d'une Vierge dont le divin sourire se teinte d'une nuance inoubliable de tendresse rêveuse et mélancolique : œuvre créée par Signorelli à soixante-dix-huit ans, et celle-là même qui a fourni au jeune Vasari l'occasion de connaître l'illustre ami et allié de ses grands-parents. *La Flagellation* de Morra, cette fresque où Signorelli a reproduit la figure de son *Bourreau* du Louvre, date également de ses années d'extrême vieillesse, et je ne serais pas étonné que ce maître vénérable, tout à fait comme son confrère Titien, eût subi plus tard encore, à l'instant même où la mort l'appelait, la révélation d'un art nouveau, plus pénétré d'expression religieuse que toutes les œuvres qu'il avait conçues durant les années précédentes : car jamais je n'ai rencontré chez lui une émotion plus intensément religieuse, avec une atmosphère plus saturée de la musique des anges, que dans un *Couronnement de la Vierge*, exécuté en 1523, à l'âge de quatre-vingt-deux ans, pour l'église collégiale de Fojano, petit village des environs de Sinalunga. C'est immédiatement après avoir achevé ce tableau, en novembre ou décembre de la même année 1523, que le vieux maître est mort, dans sa cité de Cortone. « Messire Luca, nous rapporte Vasari, était un homme d'un caractère excellent, sincère et affectueux à l'égard de ses amis, doux et affable dans ses rapports avec chacun, spécialement courtois avec ceux qui avaient besoin

de son aide, et plein de la plus extrême bonté dans les leçons qu'il donnait à ses élèves. Il vivait de la manière la plus luxueuse, et prenait plaisir à s'habiller avec élégance. Et, en considération de ses précieuses qualités, toujours il s'est vu entouré du plus profond respect, aussi bien dans sa ville de Cortone que partout ailleurs[1]. »

T. DE WYZEWA

1. L'art de Signorelli n'est malheureusement représenté, au Louvre, que d'une façon bien insuffisante, exception faite des deux admirables dessins que j'ai signalés tout à l'heure. Des trois tableaux qui ont vraiment le droit de lui être attribués, le plus important est une grande *Adoration des Mages*, peinte aux environs de 1482, et sans doute par des élèves d'après un dessin du maître. C'est une composition encombrée et fort peu agréable, où la figure de l'Enfant, en particulier, nous offre un échantillon bien caractéristique des fâcheux petits monstres qui abondent dans les tableaux de la première manière de Signorelli, — sauf les cas nombreux où des moines, ou autres possesseurs de ces tableaux, ont fait entièrement repeindre les enfants qui s'y trouvaient; tel, à la National Gallery de Londres, dans une admirable *Circoncision*, un gracieux *Bambino* tout raphaëlesque, substitué par le Sodoma à la petite caricature qui, probablement, se voyait au centre de la composition primitive. Un groupe de *Quatre hommes à mi-corps*, dans la salle des Primitifs italiens, est un morceau bizarre, d'une provenance inconnue et d'une authenticité douteuse. Enfin, le troisième tableau est un fragment de prédelle représentant la *Nativité de la Vierge*, et qui pourrait bien, lui aussi, avoir été exécuté par des élèves, dans les dernières années de la vie du peintre : mais son agencement et quelques-unes de ses figures ont une grandeur à la fois simple, naturelle et pieuse, qui atteste, tout au moins, l'influence directe de Signorelli, et qui fait pour nous au Louvre, de cette petite scène, l'exemple le plus propre à nous révéler l'heureux changement produit dans l'inspiration et le style du maître, à un âge où, d'ordinaire, les plus grands artistes ne font plus que se répéter, ou laissent retomber, tristement, leurs pinceaux.



LE COUVENT DE SAINTE-CLAIRE, A ASSISE

POINTE-SÈCHE ORIGINALE DE M. EMILE LEQUEUX

Les lecteurs de la *Revue* connaissent le talent de M. Lequeux, qui leur a été présenté ici-même[1] : ils savent avec quel art original il manie la pointe-sèche et comme il obtient d'elle une atmosphère indécise, toute pénétrée de poésie et de mystère. Son goût le porte vers les villes qui, si l'on peut dire, ont plus que d'autres une âme : il travailla longtemps à Bruges; dans un récent voyage en Italie, Assise l'a retenu. Le soleil, les lignes nettes et bien équilibrées de la nature italienne, ont très heureusement éclairci son regard, simplifié sa manière, mais sa sensibilité est demeurée la même : pas plus ici qu'en Flandre, le pittoresque ne lui a suffi. Ce qu'il a aimé dans Assise, ce n'est pas tant la beauté d'un site qui enchante le voyageur le plus superficiel, la lumineuse vallée étendue au pied de la colline, ni le roc de la citadelle, ni la masse imposante de San-Francesco dressée a l'extrémité de la ville. Il a choisi des motifs très simples, dont la simplicité touche. Voici *le Couvent de Sainte-Claire*. Elle n'a pas prié là, celle qui se nommait elle-même « la petite plante du bienheureux père François » : elle vivait hors les remparts, entre les oliviers, dans l'humble monastère de Saint-Damien, qu'embaume sa mémoire; mais c'est là qu'elle repose, au milieu des Clarisses, ses filles. On aperçoit le mur blanc, tout uni, derrière les arbres grêles où les feuilles ne paraissent pas encore. L'air est doux, la lumière tendre; les peupliers montent légèrement vers le ciel. Ce paysage si modeste respire je ne sais quel amour, paisible, fervent et pur : renouveau du cœur, printemps spirituel.

P. A.

1. Voir la *Revue*, t. XXIV, p. 91.

LE COUVENT DE SAINTE-CLAIRE, A ASSISE

Pointe-sèche originale de M. EMILE LEQUEUX

Imp. L. Fort

LES PRIMITIFS FRANÇAIS

LE MINIATURISTE PARISIEN HONORÉ



FIG. 1. — HONORÉ.
MINIATURE DU « DÉCRET DE GRATIEN » (f° 1).
Bibliothèque de Tours.

Le miniaturiste Honoré est certainement un des enlumineurs les plus célèbres du XIIIe siècle.

Non seulement, dans le rôle de la taille de 1292[1], il est le plus imposé : il doit en effet personnellement 10 sols ; son gendre, Richard de Verdun, 8 sols ; Thomassin, son valet, 2 sols, de sorte que son atelier paye 20 sols, alors que Nicolas, l'enlumineur, sa mère et son valet ne versent que 13 sols, mais en plus, le compte du Trésor du Louvre, au terme de la Toussaint 1296, le mentionne deux fois. On y lit :

Pro uno breviario facto pro rege. . . . . 107 l. 10 s.
Honoratus illuminator, pro libris regis illuminatis. 20 l.

Nous apprenons ainsi qu'il était enlumineur du roi Philippe le Bel, pour lequel il fit un *Bréviaire* de la somme importante de 107 livres 10 sols et

1. H. Geraud, *Paris sous Philippe le Bel*, Paris, Documents inedits, 1837.

différentes miniatures de manuscrits, qui lui furent mandatées 20 livres.

Aussi son nom n'est pas demeuré inaperçu. En 1868, M. L. Delisle le signale[1] : Julien Havet parle de lui dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*[2]; le comte P. Durrieu le mentionne dans son *Jacques de Besançon*[3] et dans le *Journal des savants*[4]; M. H. Martin, enfin, a réuni dans ses *Miniaturistes français*[5] tout ce qu'on sait de cet artiste.

C'est là d'ailleurs que vont puiser tous ceux qui, depuis son travail, se sont occupés de cet enlumineur, auquel on croit pouvoir attribuer le *Bréviaire de Philippe le Bel*, charmant manuscrit de la Bibliothèque nationale (ms. lat. 1023), un manuscrit de la Bibliothèque de Tours (ms. 558), enfin une *Somme le Roi*, du Fitzwilliam Museum de Cambridge[6]. Tout comme les autres, c'est d'après mon savant confrère M. H. Martin que je résumerai le peu de renseignements réunis jusqu'ici sur cet artiste. Reprenons donc.

D'Honoré, aucune mention avant 1288 (manuscrit de Tours, *Décret de Gratien*) : en 1292, on le trouve dans le rôle de la taille des miniaturistes imposés de Paris, où il est inscrit avec son gendre Richard de Verdun; en 1296, il figure au compte du Trésor du Louvre comme miniaturiste du Roi, et c'est tout; après cette dernière date, on perd sa trace. Son atelier, par exemple, aux mains de Richard de Verdun, qui avait pris un associé, Jean de la Mare, travaillait encore en 1318 : un passage du compte de Guy de Laon, trésorier de la Sainte-Chapelle en 1318, nous le prouve[7] :

Item Richardo de Verduno et Johanni de la Mare, socio suo, pro dictis antiphonariis illuminandis de grossis et minutis. . . . . x l. XIII s.

Item pro parvo libro faciendo pro pueris instituendis . XXXVIII s.

On n'en sait pas davantage.

« Pas plus que ses confrères, ajoute M. H. Martin, Honoré n'a jamais inscrit son nom sur les livres illustrés par lui. Cependant, nous connaissons un volume dont les miniatures sont certainement son œuvre. C'est un

1. Communication à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 27 novembre 1868.
2. T. XLV (1884), p. 252-3.
3. Paris, Champion, 1892, in-8°, p. 2. (Publié par la Société de l'Histoire de Paris).
4. Janvier 1909, p. 11.
5. Paris, Leclerc, 1906, p. 58.
6. Sidney C. Cockerell, *Burlington Magazine*, décembre 1906, p. 186.
7. A. Vidier, *Notes et documents sur le personnel, les biens et l'administration de la Sainte-Chapelle, du XIIIe au XVe siècle*, dans les *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris*, t. XXXVIII (1901). Paris, Champion, 1902, in-8°, p. 339.

Décret de Gratien, avec la glose de Barthélemy de Brescia, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque de Tours.

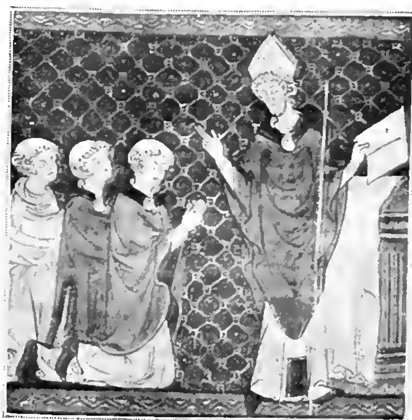


FIG. 2. — HONORÉ.
MINIATURE DU « DÉCRET DE GRATIEN »
(F° 158 V°).

« ... Il est encore un autre volume dont l'enluminure peut lui être attribuée avec beaucoup de vraisemblance. ...Si Honoré est l'enlumineur du roi en 1296, c'est bien lui, vraisemblablement, qui a été chargé d'illustrer le *Bréviaire* que cette année Philippe le Bel fit exécuter. Or, ce *Bréviaire*, on est à peu près autorisé à l'identifier avec un très beau et très intéressant manuscrit de la Bibliothèque nationale (ms. lat. 1023). » Il y a, en effet, plusieurs arguments en faveur de l'identification de ce volume, qui a fait partie de la Bibliothèque de Charles V, avec le manuscrit du compte de 1296 [1], « par suite, continue M. H. Martin, de l'attribution des peintures à Honoré ».

L'hypothèse est séduisante, je l'avoue. Mais, comme pour les *Heures d'Anne de Bretagne*, ce ne sont toujours que des « vraisemblablement », des « peut-être ». Pour ma part, je ne croirais pas pouvoir me permettre d'affirmer qu'un manuscrit enluminé, acheté par le Roi, est « vraisemblablement » de la main de tel artiste, parce qu'à cette date cet artiste avait enluminé des livres pour le Roi. Guillebert de Metz, à quelque temps de là, ne nous parle-t-il pas des « soixante mille escripvains et enlumineurs » qui habitaient Paris,

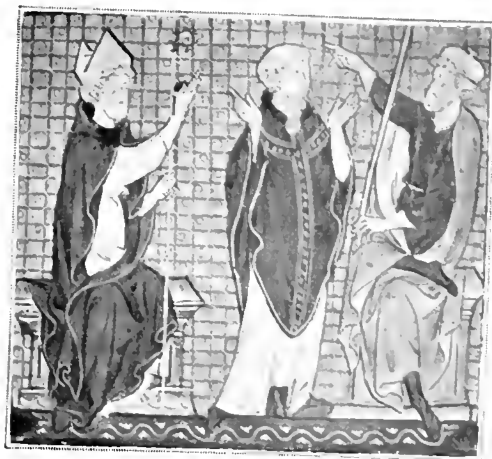


FIG. 3. — HONORÉ.
MINIATURE DU « DÉCRET DE GRATIEN »
(F° 164 V°).

1. L. Delisle, *Recherches sur la librairie de Charles V*, Paris, Champion, 1907, in-8°, t. I, p. 181.

et *le Dit des peintres* ne nous apprend-il pas que, — comme à bien d'autres époques, — la peinture, au moyen âge, ne nourrissait pas son homme, puisqu'il se demande « comment peintres peuvent trouver leurs vies, car à painturer trop de gens s'apareillent[1] ».

Heureusement pour Honoré, nous avons une certitude qui va nous permettre de mettre en lumière et de discuter le faire de cet artiste. Il est vrai que, jusqu'à présent, nous n'avons aucune page signée de lui, et que nous ne connaissons pas encore sa marque[2], mais on ne saurait plus nier aujourd'hui l'importance des inscriptions fournies par les manuscrits eux-mêmes. On peut discuter chaque cas particulier, c'est évident, nécessaire même, mais aucun esprit sérieux ne saurait songer à les regarder maintenant comme inutiles. Or, M. H. Martin, en parlant du *Décret de Gratien*, de la Bibliothèque de Tours, n'a pas manqué de mentionner l'inscription qui se trouve à la fin du volume, que M. Collon avait relevée, en partie, dans son *Catalogue des manuscrits*[3]; on s'est contenté, par exemple, jusqu'ici, de la regarder comme une simple curiosité bibliographique, sans lui rien demander de plus, alors que c'est, peut-être, un des documents les plus importants de l'histoire de l'art français. Pourtant, ce n'était pas une inscription sur la bordure des vêtements, décorative, de celles qu'on discute : c'est une véritable pièce d'archives, une quittance, qui, accompagnant le document lui-même, à travers les âges, y adhérant, est par conséquent inattaquable..

En voici le texte[4] :

« *Anno Domini M°CC°LXXX octavo, emi presens decretum ab Honorato illuminatore, morante Parisiis, in vico Herenenbore de Bia, precio quadraginta librarum parisiensium quas..... confessus est recepisse et habuisse. Unum aureum ?.....sse presentibus dominis domino Bartholomeo decano pictairensi et bartholomeo archidiacono Tho...censi et decano pap..... ...et Guillelmo clerico et pa arch... et Guillelmo clerico..r....genero ipsius Honorati..... die dominica..... dederunt..... in domo in qua mora [batur] magister..... ante hostium camera in q.....*

1. La Curne de Sainte-Palaye, *Glossaire de la langue française*, V° Painturer.

2. Cf. F. de Mély, *Ordonnance et jugement de 1427, enjoignant aux miniaturistes de marquer leurs œuvres*, dans la *Revue*, 1909, t. XXV, p. 387.

3. *Catalogue général des manuscrits des Bibliothèques publiques de France*. t. XXXVII, p. 450. Tours, 1900.

4. Nous ne donnons pas la photographie, qui, reproduite, serait trop peu lisible.

On pourrait encore deviner quelques mots, mais les grattages ne permettent guère que des suppositions.



Fig. 4. — Honoré.
Miniature du « Décret de Gratien »
(f° 191 v°).

Donc : « En l'année du Seigneur 1288, j'ai acheté ce présent Décret à Honoré, enlumineur, demeurant à Paris, rue Herenenbore de Bie, pour le prix de quarante livres parisis, qu'il reconnaît avoir reçues et posséder... en présence des seigneurs Barthelemy, doyen de Poitiers ; Barthelemy, archidiacre de Tho..... ; du clerc Guillaume, de r..... gendre du dit Honoré, ... dans la maison où demeurant maître... .., devant la porte de la Chambre[1]... »

C'est précis, clair, indiscutable. Le volume a été acheté en 1288 à Honoré, enlumineur, demeurant rue Herembourg de Brie, aujourd'hui rue Boutebrie. C'était précisément la rue des enlumineurs, et c'est là justement que le rôle de la taille de 1292 envoie à Honoré sa feuille de contributions. L'identification est donc absolument certaine.



Fig. 5. — Honoré.
Miniature du « Décret de Gratien »
(f° 262 v°).

N'était-il pas simple, puisqu'il existe ainsi un manuscrit enluminé, œuvre certaine d'Honoré, de le consulter, avant d'émettre des hypothèses qu'on avoue problématiques ? C'est ce qui n'a pas été fait, car, écrivait tout dernièrement un éminent critique, l'œuvre est demeurée jusqu'ici à peu près inconnue.

Je voudrais donc aujourd'hui,

1. Je prie M. Dorez, qui a bien voulu m'aider dans le déchiffrement de cette pièce fort difficile, de trouver ici tous mes remerciements.

comme je l'ai fait pour tant d'autres volumes, m'attacher au document lui-même, l'interroger, pour étudier la manière du miniaturiste. Une fois qu'elle sera bien déterminée, nous pourrons, mais alors seulement, poursuivre les recherches et présenter des hypothèses réellement scientifiques.



Fig. 6. — Honoré.
Miniature du « Décret de Gratien »
(f° 272).

Depuis déjà bien longtemps, je connaissais le *Décret de Gratien*, de Tours. J'avais été l'étudier sur place; au passage, j'en avais fait quelques photographies. Mais je ne me croyais pas autorisé à en parler sans un examen beaucoup plus approfondi, qu'un séjour rapide dans une ville éloignée ne permet malheureusement pas. L'extrême amabilité de M. Collon, le savant conservateur de la bibliothèque de Tours, qui, à propos de Jean Viau[1], avait déjà bien voulu me confier un manuscrit, m'a permis de feuilleter pendant plusieurs semaines, de photographier, posément, chez moi, cet énorme in-folio (il pèse huit kilogrammes). Je puis donc en parler en connaissance de cause.

J'emprunterai d'abord à l'érudition de M. Collon l'excellente description du manuscrit, qu'il a donnée dans son *Catalogue* :

XIIIe siècle. Manuscrit d'une écriture très soignée, vélin, 349 feuillets à 2 colonnes avec gloses marginales, précédés et suivis de deux feuillets de gardes. Titres rouges; 38 miniatures assez finement exécutées, au commencement de la première et de la troisième partie du Décret, et de chaque œuvre de la



Fig. 7. — Honoré.
Miniature du « Décret de Gratien »
(f° 273 v°).

1. F. de Mély, *Signatures de primitifs*, dans les *Mémoires des Antiquaires de France*, t. LXVII (1908), p. 50. — *Arts anciens de Flandre*, 1908, p. 20.

seconde partie, aux folios 1, 93, 115 v°, 135, 143, 145, 147, 150, 155 v°, 158 v°, 161, 164 v°, 175, 185, 189, 191 v°, 195 v°, 207 v°, 211, 213 v°, 214 v°, 217, 218 v°, 225 v°, 244, 253, 256 v°, 262 v°, 269 v°, 272, 273 v°, 276, 278, 285 v°, 316, 317, 323 v° et 324 v° : au-dessous de chacune d'elles, on trouve une initiale en couleur sur fond d'or, et une autre analogue, mais plus petite, au commencement de la division correspondante de la glose ; toutes les autres initiales sont bleues et ornées de filets rouges. 460 sur 290 millim. Rel. bois, recouverte de peau historiée : chaque plat est protégé par 5 gros clous de cuivre ; traces de fermoirs en cuivre (provient de Saint-Gatien, 277).

C'est sur le second feuillet de garde de la fin, au bas, qu'est la note relative à Honoré, dont on a lu la transcription plus haut.

A la fin, à l'intérieur du plat de la couverture, on lit cette note du xve siècle : *Iste liber est magistri Iohannis de Landes dicti Boucandry, canonici Parisiensis.*



FIG. 8. — HONORÉ.
MINIATURE DU « DÉCRET DE GRATIEN » (f° 276).

Le *Décret* composé par Gratien entre 1139 et 1150, probablement dans le couvent de Saint-Félix, à Bologne, avant son élévation au cardinalat, comprend trois parties. La première se compose de cent une *Distinctions*, subdivisées en *Canons ;* la deuxième comprend trente-six *Questions ;* la troisième forme un traité *De Pænitentia.* C'est, en réalité, presque un *Dictionnaire des cas de conscience*, qui s'appliquent aux prélats, aux prêtres, aux clercs, aux laïques, enfin aux femmes. C'est dans l'illustration de cette dernière partie qu'Honoré semble devoir être tout particulièrement étudié. Nous trouvons là, en effet, un artiste plein d'humour, qui se distingue de l'esprit en ce qu'il n'implique ni l'ironie, ni la supériorité sur ceux dont nous nous égayons. Et jamais artiste ne fut certes plus officiellement sérieux que celui qui fut chargé d'enluminer ce *Décret*. Sans aucune trivialité, avec une distinction parfaite,

il est en avance d'un demi-siècle sur les artistes du XIVe, qui vont, sous l'inspiration nouvelle du sentiment profane, abandonner, dans la représentation féminine, la tradition de la gravité pieuse et de la pureté parfaite; c'est donc une personnalité tout à fait intéressante. Et comme aujourd'hui, les noms vont pouvoir devenir des jalons, nécessaires pour préciser les choses que les entités, si séduisantes soient-elles, laissent toujours dans une incertitude facile, nous ne saurions trop mettre en lumière un artiste qui, comme Honoré, marque une étape aussi nouvelle que caractéristique dans l'histoire de l'art.

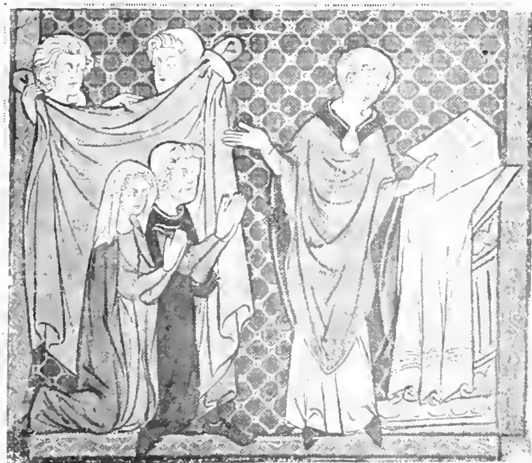


FIG. 9. — HONORÉ.
MINIATURE DU « DÉCRET DE GRATIEN » (f° 278).

Regardons rapidement la miniature du *Prologue* du *Décret de Gratien*. « Le genre humain est gouverné de deux manières : par le droit naturel, par les coutumes. »

Ce sont les coutumes que le Roi dicte à son secrétaire agenouillé devant lui, en présence de ceux qui leur doivent obéissance : le Chevalier, le Clerc, le Juge civil (fig. 1). Le Tiers-État n'a pas sa place ici : Étienne Marcel n'a pas encore fait son apparition. La figure du Chevalier, debout, de face, dans son surcot couleur laque, qui tranche délicatement sur les vêtements verts qui l'accompagnent, est tout à fait intéressante. Ne faisons que passer devant cette *Sentence d'excommunication* (f° 158 v°), dont les petits personnages, vêtus de gris, de bleu, de blanc, se détachent sur un fond rouge de deux tons, losangé et résillé d'or (fig. 2) ; mais regardons plus attentivement la *Question* du f° 164 v° (fig. 3). Un clerc ayant un procès foncier avec un autre clerc, au lieu d'aller devant l'évêque, traduit son adversaire devant le juge civil. Quelle punition mérite le clerc ? Comme il se défend bien, ce jeune prêtre, comme il plaide élégamment sa cause du geste de ses mains fines, comme sa petite figure futée respire l'intelligence! Il y a

là des verts olive, des rouges de Saturne, des feuilles de roses sèches de l'effet le plus séduisant.

Ici (f° 191 v°), nous venons demander l'absolution d'un gros péché assez fréquent au moyen âge (fig. 4) : le repentir du couple agenouillé, la mine déconfite des pécheurs, ne peuvent manquer d'attendrir le cœur de l'évêque, qui leur montre l'énormité de leur faute.

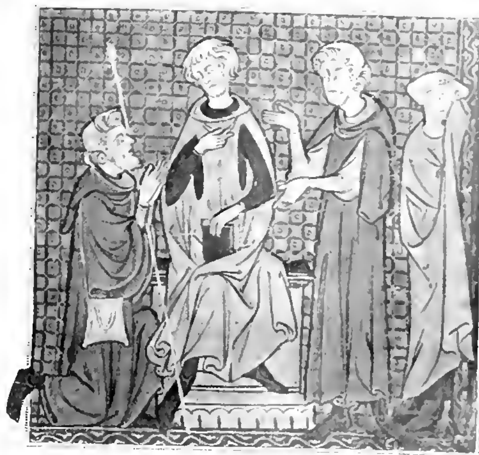


Fig. 10. — Honoré.
Miniature du « Décret de Gratien »
(f° 316).

La *Question* du f° 262 v° est très grave (fig. 5). Un homme ayant fait vœu de chasteté se marie néanmoins. Sa femme le quitte. Plus tard, le mari au regret vient la chercher. Que doit faire la femme ? Combien amusante est sa petite figure délicate, et comme son air penché annonce bien la réponse négative qu'elle va faire !

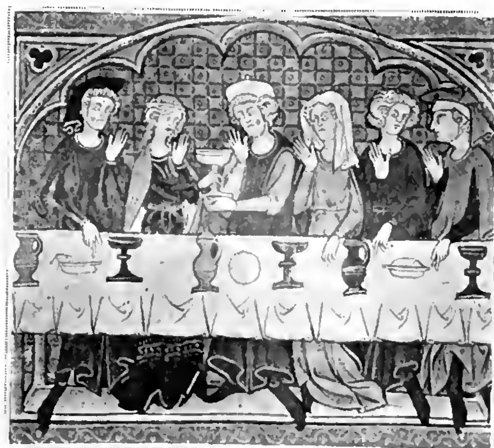


Fig. 11. — Honoré.
Miniature du « Décret de Gratien »
(f° 323 v°).

Qu'elle est ennuyée, cette petite jeune femme de la *Question* du f° 272 (fig. 6) ; comme ses yeux, sous son petit chapel blanc, dans son exquis petit costume rouge sous son manteau vert, implorent bien le juge ! En effet, elle a cru épouser un jeune homme noble, et voilà qu'elle apprend, trop tard, qu'elle est la femme d'un serf qu'elle n'aurait jamais accepté si elle eût connu sa condition. A-t-elle le droit de demander la nullité du mariage pour épouser un autre ?

J'avoue ne pas très bien comprendre le cas du f° 273 v°. Il y a là une question de parrain, de marraine,

un peu embrouillée pour un laïque comme moi. Mais la jeune femme emporte son bébé dans un geste si exquis, pendant que le juge montre la porte au mari, que je n'ai pas cru devoir laisser passer cette jolie miniature (fig. 7).

Beaucoup plus simple est la *Question* du f° 276 (fig. 8). Une jeune fille est mariée contre sa volonté : le mariage peut-il être annulé? Le Code civil, de nos jours, prévoit le cas, mais le moyen âge le discutait.

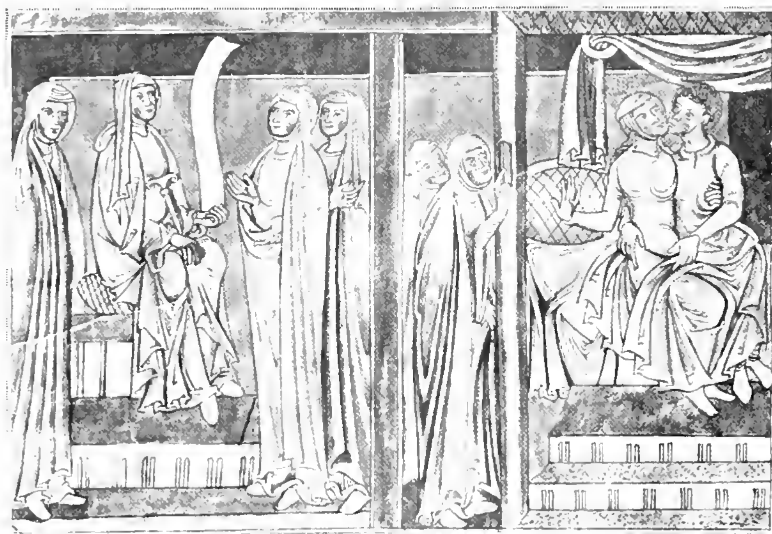


Fig. 12. — Conrad de Scheyern.
Miniature du codex lat. 17401 de la Bibliothèque de Munich.

C'est même pour éviter toute équivoque, certainement, qu'en Pologne, autrefois, au pied de l'autel, devant l'assemblée, le père de la fiancée lui donnait un retentissant soufflet, ménageant ainsi à sa fille, pour l'avenir, un cas officiel de nullité.

F° 278 (fig 9). Le mariage avec une courtisane est-il valable? En tout cas, le prêtre prononce ici la bénédiction nuptiale ; nous n'avons pas à nous préoccuper des suites.

La *Question* du f° 285 est assez compliquée. Le moyen âge a vécu dans la sorcellerie : pour être au xxe siècle, les paysans de nos jours ne sont pas moins superstitieux. Ce que nos ancêtres appelaient le « nœud de

l'aiguillette », nos campagnards l'appellent « mal fait ». Or, au cours du mariage, le mari est frappé d'un « mal fait » : la femme a-t-elle le droit de le quitter? Bien humainement est ici étudiée la figure déconfite de l'époux, auquel le juge me semble prodiguer d'excellents conseils. Je n'ai pas lu les longues colonnes qui leur sont consacrées, préférant m'arrêter quelques instants à l'une des plus passionnantes propositions du moyen âge (fº 316), qui ont trouvé leur écho jusque dans l'œuvre de Guy de Maupassant (fig. 10). C'est l'éternelle histoire de Martin Guerre, époux de Bertrande de Rols, et d'Arnaud du Tilh, qui fit tant de bruit au XVIᵉ siècle, que l'arrêt mémorable de Toulouse, rapporté par Coras, eut sept ou huit éditions. Une femme est l'épouse d'un chevalier qui part pour la guerre. On apprend qu'il est fait prisonnier, puis qu'il est mort. Au bout d'un temps convenable, la veuve convole en nouvelles noces. Plus tard, le premier mari revient des prisons de l'ennemi. Que doit faire la femme? Que doit ordonner le juge? Cruel embarras devant les supplications du revenant, devant les explications du second mari, devant les larmes de la pauvre petite jeune femme. Car elle pleure, mais pour lequel?



FIG. 13. — MINIATURE DES « MIRACLES DE SAINT LOUIS »
(Mss. fr. 5716 de la Bibliothèque nationale, [illegible]).

Une des dernières miniatures n'est pas la moins curieuse (fº 323 vº) (fig. 11). C'est un festin : une jeune fille a été grisée de vin, puis d'amour. Si le jeune homme, — que nous voyons au coin à droite, — l'épouse dans la suite, y a-t-il eu rapt? Non certes, car tout est bien qui finit bien.

Quelle différence entre cet esprit, fin, léger, élégant, qui donne la vie à tous ces petits personnages, en peignant sur leur visage, par leurs gestes, des sentiments qui n'auraient presque pas besoin de commentaires, et la

lourdeur germanique du même temps! Telle cette miniature de Conrad de Scheyern, également du XIIIe siècle (du Codex lat. 17401 de Munich), que je veux en rapprocher, pour montrer quel fossé profond sépare, à cette date, les deux mentalités artistiques (fig. 12). Certes, Honoré eût fait d'un épisode regrettable de la vie de cette abbesse une page des plus piquantes, les illustrations des cas de conscience de Gratien nous le certifient, tandis que le pinceau du célèbre moine d'outre-Rhin ne nous montre qu'une page brutalement banale, bien éloignée, certes, de celles si délicatement esquissées sur les bords de la Seine par l'artiste parisien.



Fig. 14.
Miniature de « l'Ymage du Monde ».
Mss. fr. 574 de la Bibliothèque nationale (f° 1).

Très léger, très expressif, son dessin, très vivant, est excessivement simple. Point de ces gestes contournés, tourmentés, que l'école de Pucelle va bientôt mettre à la mode, vers 1320. C'est le Français dans toute l'acception du terme; aucune influence du Nord ne l'a touché. Il ne se perd pas dans la recherche des détails; il travaille par masses, si on peut ainsi parler d'un miniaturiste. Quant à sa couleur, elle est tout à fait spéciale. Les visages de ses petits personnages sont absolument blancs; et c'est sur cette tache blanche, qui les fait paraître un peu enfarinés, que, d'un pinceau très tenu, l'artiste, en quelques traits d'une incomparable sûreté, exprime dans ces têtes, à peine grosses comme une lentille, des sentiments que nous saisissons immédiatement. C'est un maître, et son faire est absolument reconnaissable.

Cependant, est-ce tout ce qu'on peut dire de l'enlumineur du manuscrit?

Depuis que j'ai publié les *Ordonnances* du commencement du XVe siècle, relatives aux marques des miniaturistes, qui, certainement, ne sont que la

consécration officielle d'une tradition lointaine, je crois qu'il ne faut jamais quitter un volume sans interroger soigneusement la première page, là où les libraires actuels inscrivent leur nom. C'est là, en effet, que j'ai déjà trouvé plusieurs marques, plusieurs noms de chefs d'ateliers : Guillaume Wreland, Loyset Lyedet, Bénigne Guyot. Or, Honoré était chef d'atelier, et, au bas de la première page, nous voyons un oiseau qui, je crois, doit arrêter notre attention. Car, dans le volume, il me semble bien distinguer deux mains d'enlumineurs, qui ont obéi à une direction unique (c'est certain, M. H. Martin nous l'a montré[1]), mais qui, dans l'exécution, ont des différences sensibles. Si nous examinons les miniatures en détail, nous voyons à côté des plus fines, et cela sans nécessité décorative, le petit oiseau de la première page, tandis que près des autres nous voyons un petit lapin. Si alors nous revenons à la première page, au bas, à côté, mais au-dessous de l'oiseau, nous voyons ce même petit lapin. Y a-t-il là une indication ? Est-ce la marque de deux collaborateurs associés ? Non pas d'un maître et d'un ouvrier, mais de deux patrons, par exemple Honoré et son gendre Richard de Verdun ? Je n'en sais rien, je ne veux rien avancer, mais il ne me semble pas inutile de signaler cette curieuse coïncidence qui revient si souvent.



Fig. 15.
Miniature du « Bréviaire de Philippe le Bel » (frontispice).

En tout cas, il nous est permis maintenant de parler du faire d'Honoré. Nous pouvons tenter des rapprochements.

Blâmera-t-on mon imprudence, si j'attribue à Honoré lui-même cette première miniature des *Miracles de saint Louis* (ms. fr. 5716 de la Bibliothèque nationale (fig. 13) ? Les figures reproduites plus haut (notamment les fig. 3 et 4), ne se retrouvent-elles pas dans ce groupe d'évêques du

procès de sanctification du roi Louis IX ? Il n'est pas jusqu'à un petit oiseau, inutilement perché à l'angle supérieur de la miniature, qui ne soit une vieille connaissance. Mais, au contraire, ne faudra-t-il pas se montrer très circonspect, malgré l'oiseau surmontant la miniature, malgré le même oiseau placé à la première page, pour les enluminures de l'*Ymage du Monde* (ms. fr. 574 de la Bibl. nat.) (fig. 14) ? Je ne pense pas, pour celles-là, pouvoir parler d'autre chose que de « l'atelier » d'Honoré.

Après ces deux rapprochements, y en a-t-il un à faire avec le *Bréviaire de Philippe le Bel ?* Je ne le crois pas. Mettons côte à côte les miniatures du frontispice (fig. 15) et les enluminures du manuscrit de Tours. Le dessin n'a pas le même caractère. Quant à la couleur, elle est absolument différente : les figures du *Décret de Gratien*, nous l'avons vu, sont tout à fait blanches, les vêtements sont traités par teintes plates, avec un vert, un rose, tout particuliers ; dans le *Bréviaire de Philippe le Bel*, les carnations sont vivement colorées, les vêtements sont étudiés et ombrés. L'un, le manuscrit de 1288, est absolument français ; l'autre a subi une influence du Nord. Anglaise ? Germanique ? Je ne saurais le dire. En tout cas, le dernier est beaucoup plus proche parent du *Bréviaire de Belleville*[1], œuvre de l'atelier de Pucelle, que de notre Honoré.

Reste un dernier volume qu'a étudié M. Sidney C. Cockerell[2]. C'est une *Somme le Roi* du Fitzwilliam Museum qu'il croit pouvoir attribuer à Honoré. Je n'en connais que la photographie, mais ce document, — un peu incertain, comme toujours, — ne m'éloignerait pas d'accepter, jusqu'à preuve contraire, l'identification de M. Cockerell. Puis-je ajouter que dans la miniature de l'*Arche de Noé*, j'aperçois aux angles, disposés comme dans le frontispice du *Décret de Gratien*, le petit oiseau et le petit lapin du manuscrit d'Honoré ? Ce n'est peut-être rien. Mais ne vaut-il pas mieux signaler des choses inutiles que d'omettre des renseignements qui pourront servir un jour ?

F. DE MÉLY.

1. Bibliothèque nationale, ms. lat. 10483.
2. *Burlington Magazine*, décembre 1906, p. 186.

ALBERT BESNARD DÉCORATEUR[1]



Albert Besnard.
Fragment de « la Foi ».
Chapelle de l'hôpital Cazin-Perrochaud, à Berck.

La petite ville de Berck est un lieu de fortes sensations. Ses rues qui finissent dans le sable fin, sa plage livrée à la brise salée, offrent le perpétuel spectacle de la souffrance imméritée et de la mer bienfaisante. C'est la nature réparant des êtres humains victimes de leur race. Le mal y paraît sous ses formes les plus touchantes : l'enfant, l'adolescent malades, ceux qui ne peuvent se défendre : étendus sur les petits chars où les traînent des ânes paisibles, corps inertes condamnés à de longues patiences, ils vont pendant les heures monotones qui font les jours, les mois, les années : leurs yeux mélancoliques et seuls vivants qui cherchent au ciel les forces si lentes à descendre, ont la résignation des esclaves nés dans la servitude. Cependant la vie goutte à goutte rentre en leur chair : l'air, le vent, l'embrun, l'âcre senteur des eaux et des plantes marines enrichissent leur sang et nulle part on ne voit mieux l'œuvre de la guérison, la bonté des forces mystérieuses. De cette plage immense en face du court horizon de vagues et de brumes, ce qui s'élève c'est la tristesse des mers septentrionales, une

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXVII, p. 241.

vie sombre et tragique, mais c'est aussi le goût du courage et l'espoir.

Il y a de quoi faire plusieurs artistes en M. Besnard. Si l'on avait demandé au peintre de la beauté vigoureuse et de l'exaltation antique, après tant d'œuvres jaillissantes et pleines du frémissement des cymbales de Thrace, de figurer la mer apportant la vitalité aux enfants des hommes, il aurait pu évoquer les formes splendides des déesses païennes parmi les grands éléments de la nature et créer un de ces symboles où les images classiques de l'art traduisent des pensées nouvelles. Saurait-on mieux réconforter la maladie qu'en lui offrant le spectacle de la beauté et de la force ?

Si le peintre épris de cette simplicité expressive qui nous a valu l'École de pharmacie, avait voulu saisir la pensée poignante et comme la profonde humanité de cet endroit, l'enfance étreinte par le mal et renaissant, par quels moyens discrets, avec quelle intensité pathétique il aurait réalisé la vérité des scènes familières qu'il y rencontrait !

Mais, ce jour-là, il semble qu'un homme nouveau se soit dégagé en lui. Au delà de la nature, de la souffrance, de la guérison, il aperçut les âmes, les sentiments, les vertus rassemblées par ce drame. Il vit ceux qui soignent ; il vit les détresses et les espérances des mères. Après de longs siècles de christianisme, la douleur est la racine la plus vivace de la religion : par là, les laideurs et les tristesses prennent un sens qui éclaire le monde. Le peintre comprit son sujet : ce serait une œuvre de compassion, de charité, de consolation religieuses. Comme le vent, la mer et le soleil, la pensée chrétienne apportait dans ce lieu d'affliction un principe vital et une esthétique expressive. L'artiste n'avait pas besoin de faire un acte de foi, de renier son talent, de dresser le bûcher où Savonarole jeta les richesses païennes de Florence. Il continuait d'être l'observateur et l'inspiré de la nature, mais les êtres qu'il allait peindre, il les montrerait avec leur véritable signification et leur sentiment révélateur. Ce maître des formes parfaites saura donc regarder et accepter l'imparfait, l'inachevé, les stigmates de la création divine : il oubliera sa joie pour écouter les voix de la pitié.

La rue monte vers la dune, qui découvre peu à peu l'horizon gris, mouvant et soudain tacheté d'écume. On entre dans la cour d'un hôpital

d'enfants, sur laquelle s'ouvre une simple chapelle aux larges fenêtres, aux ogives de sapin clair. C'est ici que, dans la solitude, au bruit des vents qui sifflent et des vagues qui déferlent, par un jour mélancolique et qui parfois sourit, nous allons contempler une des grandes productions de ce temps.



ALBERT BESNARD. — LA NAISSANCE.
Chapelle de l'hôpital Cazin-Perrochaud, à Berck.

Quoi ! Ces peintures pâlies, ternes, minces d'aspect, où tout surprend, les formes, les êtres, la couleur, où rien ne cherche à séduire ? Mais, à qui sait maintenir un moment son attention sur cette œuvre étrange, le sens en apparaît bientôt, la vie profonde et, pour tout dire, la beauté. Ce qui semblait un reproche devient une émotion et une sympathie.

Au fond du chœur, l'image rituelle du Christ se présente dans une

gloire lumineuse. Il s'avance, vêtu de la robe de pourpre et du manteau vert : c'est le dieu prodigieux qui, par delà l'autel, évoqué par les prières ardentes, surgit comme une clarté dans cette salle de brumes et vient à grands pas au-devant des appels désespérés en montrant la blessure de sa poitrine. Mais, de cette figure traditionnelle, l'œil se porte aux murs de l'oratoire. Deux séries de quatre compositions chacune en couvrent le pourtour. A gauche, le mystère du mal, dominé par le Crucifix; à droite, le mystère des vertus divines, « théologales », animé par le Christ glorieux et secourable. Parcourons les pages de cette Bible.

La Naissance. Quel Giotto, créant un art ingénu, a peint cela? Pourtant est-ce l'ouvrage d'un primitif? Non, le métier n'y sent aucune gêne, aucun effort. Serait-ce un pastiche de la naïveté des premiers maîtres? Non plus, il n'y a là aucune réminiscence. L'œuvre n'est que l'enveloppe transparente et austère d'un fort sentiment. Dans une pauvre chambre, sans ornements, un grand crucifix est dressé; le Christ, cloué au bois, est bien vivant : il abaisse son regard, il incline sa tête vers le petit enfant que lui tend son père; la mère, couchée dans le lit et épuisée par son épreuve, s'associe à l'offrande du jeune être désormais voué à la douleur. Quelle confiance dans cette consécration! Avec quelle mansuétude elle est acceptée!

Le Mal. Voici la vie mauvaise, le funeste héritage des passions qui oppriment l'âme et détruisent le corps. Nous voyons là paraître l'explication secrète qui s'étend sur tout cet ensemble : l'homme est son propre fléau; l'enfant qu'on vient soigner longuement sur cette plage souffre de ses ancêtres, de leur hérédité, souvent de leur vice.

Devant une sinistre ville aux remparts de guerre, sous les hautes cheminées fumantes des usines, l'Humanité se montre en proie à ses tortures. Elle est représentée par d'inoubliables objets de terreur et de pitié. La folle incendiaire s'avance avec sa torche : l'ouvrier alcoolique chancelle, tremblant de fureur démente, et son fils, pauvre infirme affectueux, tordu sur ses béquilles, lui prend la main, essaie de l'entraîner. Derrière, un groupe d'hommes, aux torses nus, luttent sauvagement : on voit luire la lame du couteau levé. D'autres femmes, des enfants débiles, rappellent quels travaux et quelles tares corrompent l'espèce. Au-dessus de cette désolation morale et physique apparaît encore l'immense crucifié

nu : comme pour le rendre plus vivant, sa croix se penche en avant, elle marche, elle accompagne la race misérable ; la figure du dieu regarde avec angoisse le ciel obscur et son sang coule abondamment pour la rédemption :



ALBERT BESNARD. — LA MORT.
Chapelle de l'hôpital Cazin-Perrochaud, à Berck.

il est le médiateur, victime de toutes ces douleurs et d'une douleur plus haute encore.

Cette grande page est d'un peintre puissant. Cependant vous n'y trouverez rien qui ne soit qu'un morceau de peinture. Tout y est imprévu, nouveau, déconcertant pour ceux qui ont arrêté la forme de leurs images, poignant et admirable dès qu'on écarte de son esprit les souvenirs de musée. Si l'on veut du réalisme, est-il rien de plus réaliste ? Mit-on jamais

plus de vérité dans l'expression des gestes, des passions, de la pathologie la plus terrible? Mais, qu'est-ce que le mot de réalisme devant une scène pareille? C'est de la plus forte et de la plus idéale imagination qu'elle est entièrement faite, et non pas par un pinceau habile, mais par un artiste qui, entouré de visions frémissantes, ne chercha qu'à fixer son émotion.

De cette source tragique est sortie l'œuvre suivante, *la Mort*, où rien ne rappelle les formules habituelles de la peinture, dont le vide même est impressionnant et plein de frissons. Au fond de la chambre nue, sur un pauvre lit, gît l'enfant mort, et la mort ne peut être écrite avec plus de force sur une figure; le père reste au pied du lit, pauvre homme éperdu dont on ne voit que la vigueur écrasée. Mais il est toujours là, le grand Crucifié vivant, traversant tout le champ de la composition de ses bras étendus : il accompagne le groupe de l'aïeule, de la mère, du petit garçon, groupe de douleur qu'il mène à d'autres douleurs.

Enfin, voici le terme de ces angoisses, *la Résignation*, conçue d'après un des thèmes anciens de l'art religieux, la « pietà ». Le Christ, détaché de la croix, est étendu sur les genoux de sa mère, dont la tête levée vers le ciel exprime l'ardeur de l'abandon au destin. Trois femmes, enveloppées de l'ample cape noire, restent dans une contemplation respectueuse et tendre devant l'image lamentable.

A chaque pas, il faudrait redire par quel style souverain le peintre rend l'intensité de sentiment et d'action de ses personnages. On ne distingue d'eux que leur forme générale, une attitude, mais c'est le geste essentiel et toute la vie.

Sur l'autre muraille, le Christ apparait, non plus comme un symbole de souffrance, mais comme un consolateur bienfaisant.

Une mère présente son fils malade au Dieu qui peut le guérir. Elle ne cherche pas dans les yeux du Maître sa volonté : elle est soumise, mais c'est de lui seul qu'elle attend le salut. Elle soutient l'adolescent exténué dont le corps exsangue, dans ses bandelettes de pauvre blessé, fléchit et, les bras en croix, reproduit l'image du Crucifié. C'est *la Foi*.

L'Espérance montre une scène plus terrestre, où l'artiste, revenu pour un jour à son tempérament, nous ramène dans la vie ordinaire, devant un groupe qu'il voit, dont il saisit avec une justesse admirable mais dont il ne voudrait à aucun prix exagérer les effets; « c'est çà » : la



salle d'opérations, le chirurgien courbé sur son petit patient et qui fait avec soin ce qu'il sait faire, l'aide attentif, la bonne sœur. La guérison viendra sans doute; mais le symbole gagne-t-il, cette fois, à la mise en scène de ce Dieu décidément un peu théâtral et comme intrus dans un milieu si réel? La signification idéale du sujet n'est-elle pas plutôt dans ces braves gens d'une vérité touchante et parfaite?

Avec *la Charité* nous restons dans des inspirations d'un ordre humain et sincère. Voyez ce motif charmant qui eût enchanté les vieux maîtres vénitiens, la petite fille hésitant à monter l'escalier et accueillie par la nonne maternelle; puis ce groupe d'une pénétrante simplicité, la femme qui se baisse vers le vieux mendiant et lui donne l'aumône, tandis qu'un rayon sortant des stigmates du Christ va chercher et émouvoir deux spectateurs égoïstes.

La dernière page conclut l'œuvre par un rêve de haute imagination. La vie humaine conduit au *Salut*. L'idéal chrétien se réalise sous nos yeux; l'homme est sorti de la maladie et de la souffrance, il trouve le bonheur de la force, du travail, de la pensée, de la foi. Un laboureur conduit sa charrue, une femme allaite son enfant, un jeune homme lit, une jeune fille s'appuyant à son épaule songe en regardant le ciel; plus loin, c'est le moine apôtre, puis la prédication sainte, au bord d'une rivière; une barque se détache du rivage, entraînée par un ange aux ailes ouvertes, debout sur la proue; elle va vers la Jérusalem céleste, dont les murailles roses montent au-dessus de la forêt, peuplées d'un essaim d'ailes blanches. Le grand Christ, dans son nimbe, gouverne et bénit cette humanité saine et heureuse.

Quatre figures isolées complètent ces symboles; ce sont les personnifications illustres de la bienfaisance chrétienne : saint Louis, sainte Élisabeth, saint Roch, saint Vincent-de-Paul, tous secourant, protégeant, embrassant, avec quelle tranquille bonté, l'abandonné, l'infirme, le paralytique et surtout l'enfant.

On imagine volontiers qu'après avoir achevé le développement de cette grande pensée, après avoir pénétré jusqu'au fond de la pitié, le puissant artiste, ressaisi par les forces de sa nature, se soit ranimé et comme délassé en peignant de splendides images de pure beauté. Des figures d'anges forment une frise d'une belle valeur décorative au-dessus des

grands panneaux ; deux grandes compositions, l'une au-dessus de la baie du chœur, l'autre en face, au-dessus de la tribune, amplifient le même motif. D'un côté, c'est l'adoration du Livre sacré « Aimez-vous les uns les autres », qu'encensent deux chérubins en robe blanche, aux grandes ailes diaprées ; de l'autre, deux êtres célestes, en robe rouge, ceints de l'épée, soutiennent la croix où repose l'agneau et recueillent dans le « graal » le sang de la victime mystique. Ce sont de vastes corps d'une élégance magnifique, rayonnant de beauté guerrière et virginale, la plus noble idéalisation de l'homme humain qui puisse trôner aux regards des enfants pauvres de vie. Melozzo de Forli avait vu ces formes géantes et mystérieuses : les peintres anglais du dernier siècle ne purent s'en lasser. M. Besnard se rappelant ses années d'Angleterre a créé, comme pour faire un cadre à son œuvre de Berck, de parfaites expressions de ce goût britannique, mais en leur donnant un caractère d'héroïque vigueur et de sensualité surhumaine qui n'appartient qu'à lui.

On voit quel monument est sorti de ce grand labeur. Le procédé de la fresque, s'il permettait aux vieux maîtres les longues œuvres, leur imposait ces décisions rapides qui font le style. De même, sur les vastes toiles de ces murailles, qui ne purent être peintes en quelques mois qu'au prix d'un travail précipité, on retrouve une concision de style incomparable ; elle risque de faire dédaigner un ouvrage aux dehors volontairement modestes et sans divertissements de pinceau ; elle fait bien plutôt paraître l'âme du chef-d'œuvre. Le peintre a servi, je dirai pieusement, l'artiste. Rien n'est d'école ; aucune complaisance pour les joies de la peinture, et cependant qui les connaissait mieux ? Cherchant au début de cette étude une formule, j'indiquais que le décorateur est un voluptueux ; nous avons bien vu donner ici quelque place à la volupté pittoresque, mais comme on la dépasse ! Le maître ne demande à ses personnages que d'être des moyens d'expression.

Cette grande décoration religieuse, cette vision qui toujours se groupe autour d'un dieu, est-elle donc l'ouvrage d'un croyant, d'un mystique espagnol plus savant ? Non, elle sort du même esprit que nous avons suivi jusqu'ici, de ce peintre des formes et de la belle nature impétueuse, mais cette fois pénétré par les sentiments les plus humains. Il sent profondé-

ment la vertu de cette religion dont le Christ est le principe : il montre donc le Christ; les souffrances et les larmes montent vers les images divines auxquelles parlent les mères et les enfants agenouillés : aussi les voilà, l'image de souffrance, l'image de consolation. L'artiste, il est vrai, les voit



ALBERT BESNARD. — LE SALUT.
Chapelle de l'hôpital Cazin-Perrochaud, à Berck.

confusément : c'est la partie la moins heureuse de son œuvre, et celle qui rappelle la pratique d'atelier. Nos temps sont loin d'un Van der Weyden, d'un Angelico, et les mêmes yeux ne peuvent apercevoir la nature et le surnaturel. Il n'y a pas ici de surnaturel. Mais il y a les passions, les élans, le mysticisme rayonnant autour du signe divin, et c'est la partie essentielle. Remarquons donc ce caractère si spécial d'une conception nouvelle et

qui reste cependant orthodoxe. Elle pourrait figurer dans un Panthéon des religions et elle est à sa place dans une église catholique. Après tant de siècles de peinture chrétienne, un artiste du dehors, ému par les voix de cette chapelle solitaire, et trop original pour recourir aux formules ordinaires qui ont si souvent traduit ces appels, crée à lui seul un art chrétien. Il y applique sans doute les ressources du symbolisme qu'il a déjà essayé sur des motifs de science. Mais ses symboles sont clairs et, là même où ils semblent d'abord un peu subtils, l'impression devance toujours l'explication.

Ce que l'on voit à Berek, c'est le plus haut effort d'une faculté artistique, la parole la plus sincère, l'œuvre de prédilection. M. Besnard, ayant atteint gloire et fortune, a voulu faire aumône à des religieuses du plus précieux de son talent.

Regardez donc à loisir. Sortez parfois, allez par les chemins de sable, devant les vagues, au milieu des pauvres infirmes, vous pénétrer de tout ce que cette ville apporte à l'intelligence de ce poème. Puis revenez. Il est bon d'être contrarié soudain dans toutes ses habitudes par un spectacle d'art. On sent d'abord une force qui vous heurte ; bientôt elle vous attire.

Cette œuvre qui vit magnifiquement et qui, plus que toute autre, devrait faire vivre le nom de son auteur, est menacée. Les murs mal préparés et l'âpre climat la détruisent. Combien de temps durera-t-elle ? Pourtant, elle ne saurait être ailleurs que là où elle a été faite et où elle prend sa pleine valeur.

Ces dernières années ont affirmé la suprématie de M. Besnard. Il a continué cette incessante évolution de son talent qui révèle un tempérament si riche. S'il n'est pas seul dans la peinture décorative contemporaine, il y est incontestablement le maître, et, disons-le encore, le classement ne se ferait point par une virtuosité quelconque, mais, avant tout, par la qualité de l'invention.

La coupole du Petit Palais va très prochainement montrer réunies et à leur place quatre compositions, dont trois ont été exposées dans les Salons annuels de la Société Nationale : *la Pensée, la Matière, la Plastique, la Mystique.*

La Pensée, c'est le mystère du monde : mystère que garde la déesse



ALBERT BESNARD. — LA PLASTIQUE.

Décoration pour la coupole du Petit-Palais

assise sur un astre obscur, immobile et lointaine, énigme dont le couple humain demande la réponse à la Mort, qui la refuse[1]. *La Matière*, nous reporte à ce thème de la vie se dégageant éternellement de la mort, que l'auteur a déjà traité à la Sorbonne. Une femme emportée dans les bras d'un faune descend vers les régions de l'ombre où elle rejoindra les victimes de la mort endormies et qui vont pourrir sous les fleurs; mais de ce beau corps s'échappent de jeunes êtres volant dans la lumière pour perpétuer la vie. *La Plastique* montre les visions antiques de la beauté. Un Pàris qui serait aussi Persée, retenant d'une main le cheval ailé, offre la pomme à l'Aphrodite nue : les deux autres déesses s'écartent et remontent vers l'Olympe, où trône le maître. Le contraste s'achève par l'idéal chrétien. M. Besnard avait pensé d'abord, et le projet était d'une belle simplicité, à représenter aux pieds de la Vierge un moine offrant, suivant la pieuse formule des primitifs, un modèle de cathédrale : c'étaient les motifs essentiels du dogme et de l'art chrétiens. Il s'est arrêté, après d'autres variantes, à des idées analogues : le Christ couronne la Vierge : au-dessous, devant la puissante masse des tours de Notre-Dame, un saint Georges fond à cheval sur le dragon : l'Église triomphante et l'Église militante.

Ces sujets sont de sobres résumés : peu de personnages, aucune agitation; mais l'art y est d'une beauté puissante. L'ampleur des formes, la noble allure des attitudes, l'énergie, l'aisance, tout affirme une imagination qui goûte par-dessus tout la force tranquille et souveraine, et qui ne se plaît qu'à travailler dans la grandeur. Il semble que, vers ce temps, M. Besnard, se détournant de ses ancêtres vénitiens, ait regardé vers Michel-Ange. Il s'attache avec une insistance nouvelle à sculpter les corps dans une solide matière, mais toujours par les procédés où il excelle; l'Aphrodite de *la Plastique*, par exemple, est toute faite de reflets, et cette technique si personnelle qui élimine l'ombre grise ou noire, dresse une statue vivante où se confondent les rayonnements et les vigueurs de la chair, de la lumière et du marbre.

Une autre grande œuvre doit couvrir dans quelques mois le plafond du Théâtre-Français.

Quel chemin parcouru depuis le début de cette carrière! Toutes les

1. *La Pensée* a été reproduite dans le précédent article, p. 248 et 249.

étapes méritent qu'on s'y arrête longuement. Elles ont toutes un intérêt particulier. Mais, arrivé au bout, on est frappé de voir qu'une telle diversité d'imagination fasse ressortir une si évidente unité de tempérament. Les fortes branches et les fleurs délicieuses sont bien du même grand arbre.

C'est avec ces souvenirs qu'on entre au Pavillon de Marsan.



Albert Besnard. — La Mystique.

Première esquisse pour la décoration de la coupole du Petit-Palais.

On y trouve d'abord la série complète des cartons de Berck. Le public qui ne connait pas cette œuvre la découvrira. La rencontre sera-t-elle suffisante? Elle devrait l'être; ces dessins ont l'accent le plus personnel et le plus énergique; ils montrent avec évidence de quelles parties vivantes et nerveuses est faite une composition, quel esprit fougueux conduit une main ferme. Pourrait-on n'en pas sentir la véhémence et le profond sérieux. Pour les visiteurs qui gardent une impression récente de Berck, il est

intéressant de voir quel pas a franchi l'artiste en reprenant, la palette en main, le travail de son crayon. Sur les cartons, chaque figure est enlevée dans le caractère le plus vif; sur les murs de la chapelle ces vigueurs sont maîtrisées, concentrées. Les Christs crucifiés, dont l'expression est un peu faible dans les cartons, prennent là-bas plus d'intensité dramatique.



Phot. Vizzanova.

ALBERT BESNARD. — LA TENTATION DE L'HOMME ET DE LA FEMME OBSERVÉE PAR LA COMÉDIE.

(Fragment du plafond du Théâtre-Français en cours d'exécution.)

Comparez les deux états, par exemple pour *le Mal*, pour *la Résignation*, voyez ce que sont devenues les trois femmes agenouillées de ce dernier tableau. Il apparaît bien que le peintre n'a pas tiré son inspiration du modèle, qui peut donner à tout artiste un moment d'ardeur, mais d'une imagination que le modèle n'a pas définitivement satisfaite et qui, loin de lui, continue son essor.

La chapelle de Berck devait recevoir un Chemin de Croix que M. Besnard n'a pas eu le temps d'exécuter, et dont l'esquisse, qui resta plusieurs



Cl. Vizzavona.

ALBERT BESNARD. — LE TENTATEUR

Carton pour une figure du plafond du Théâtre-Français.

années en place, est exposée aujourd'hui. L'idée était ingénieuse : il s'agissait de dérouler le long drame du Calvaire sans interruption du décor, depuis le Prétoire jusqu'au Sépulcre ; ainsi les Primitifs assemblaient sur un même panneau les différentes scènes de la Passion. L'œuvre décolorée, effacée, est à peine visible. Cependant, il s'en dégage encore un sentiment pathétique d'une rare qualité : sur le fond de ciel sombre et de nuages lourds, au-devant duquel le récit se dispose, de belles notations de couleur, comme des fleurs emportées par l'orage, suggèrent avec force le perpétuel contraste de la douleur et de la brutalité, la foule hurlante, les cavaliers hérissés de piques et les beaux centurions entourant la victime résignée, la compassion poignante et ces bras tendus des saintes femmes qui suivent, dont on distingue mal les silhouettes et si vivement la tendresse et le désespoir.

Cette partie de l'œuvre décorative de M. Besnard qu'a fait naître Berck, la plus sévère, la plus originale sans doute, ne doit pas faire négliger les autres, que l'Exposition nous rappelle. Il y a là de superbes dessins des ouvrages récents et de ceux qui sont encore à l'atelier. Le groupe de *la Pensée*, le groupe du plafond du Théâtre-Français, dont nous donnons la reproduction, et qui se complète par la figure du Tentateur, montrent bien la dernière manière de l'artiste dans le genre « héroïque ». Le premier est un morceau de grande noblesse ; le second présente l'éternel motif du drame humain, la séduction de la femme, sous des traits profanes plus encore que bibliques ; il accuse dans un relief extraordinaire les qualités anciennes et les tendances actuelles de l'auteur. On est bien loin des élégances, des raffinements, des délicatesses d'épiderme et de contour ; une seule chose paraît, elle éclate avec une rudesse que justifiera sans doute la hauteur du plafond : c'est la vie instinctive, triomphante, brutale, enfermée dans ces êtres géants qui viennent de naître de la nature et qui sortent du Paradis terrestre pour errer dans la forêt de Pan.

Le carton de l'Exposition de Venise, fait pour un vitrail, n'a pas les mêmes effets de puissance, mais déroule, d'une belle ondulation, une lourde guirlande de figures.

L'artiste facile que révèlent les feuillets d'album de M. Besnard donne ici d'abondantes preuves du travail et de l'activité d'imagination qu'il apporte à ses grandes compositions. Que de recherches, par exemple,

avant de s'arrêter à ce qui est devenu *la Malade* de l'École de pharmacie, recherches toutes intéressantes, mais qui montrent si nettement le progrès continu vers la simplification !

Après l'invention puissante, voici l'invention charmante. Et d'abord, cette spirituelle décoration pour la salle à manger d'un amateur d'art. Ces jolies peintures, de la verve la plus légère, sont un amusement et un délice : Fragonard et Tiepolo les applaudiraient, sans y rien pouvoir réclamer qui leur appartienne. Le panneau de *la Fontaine*, qui les accompagne, est d'une essence plus délicate encore. Quand M. Besnard peint un bas-relief en grisaille, il y met toutes les nuances, sauf du gris. Ces deux images d'adolescents, faites d'une matière où se mêlent les reflets des vieux ors et des brèches jaunes, ont une grâce, une discrétion, un sentiment inexprimables.

Elles sont nombreuses, les toiles où M. Besnard recherche uniquement des effets d'imagination et de beauté décorative. Tout en affectionnant la traduction des mythes les plus abstraits par des symboles pittoresques, souvent il aime à suivre simplement sa fantaisie, guide sûr, et il excelle à créer des figures qui se suffisent par la joie de leur coloration, de leur forme ou de leur mouvement. L'exposition n'en a pu réunir qu'un petit nombre. Mais on n'en découvrirait pas de mieux venues que celles qui portent ces titres : *les Fleurs, les Fruits, la Pensée, la Rêverie, les Jeux des nymphes*, et cette première réalisation du *Jour*. Ces quelques cadres sont là pour nous rappeler que M. Besnard serait un grand coloriste, s'il n'était par-dessus tout un grand artiste. C'est la perfection même d'un art et sa richesse étalée aux yeux : on trouvera dans ces petites salles des repos agréables et des plaisirs subtils. Elles contiennent d'ailleurs des croquis d'Algérie d'une excellente qualité, comme pour nous signaler une des plus heureuses périodes du peintre et l'une des sources lumineuses de son œuvre.

Le Musée des Arts décoratifs a mis avec raison en bonne place les cartons de vitraux qu'il possédait déjà et dont on s'étonnera, puisqu'ils étaient destinés à l'École de pharmacie, qu'ils n'aient pas été jugés dignes d'être livrés au verrier. Ceux-là et d'autres encore illustrent le principe de l'esthétique décorative, que toute chose possède une beauté qui possède une forme et surtout une forme vivante, mouvante ! Avec quelle franchise

cette forme est saisie et ce contour incrusté. Voyez ce projet de vitrail, comme déjà fait de pierres translucides et dures, *les Aigles* dominant la



Phot. [illegible]

ALBERT BESNARD. — SAINT GEORGES.

Carton pour une figure de *la Mystique*, décoration de la coupole du Petit-Palais

mer où se répand le soleil levant et marqués de cette férocité féodale que savaient leur donner les artistes du moyen âge japonais.

Les panneaux devenus des paravents offrent d'autres jeux d'imagination, auxquels on ne manquera pas de se plaire. On pense naturellement

encore au Japon, mais pour apercevoir aussitôt la différence de goût. C'est une main bien autrement vigoureuse qui, sur ces feuilles comme sur tant d'autres œuvres, assemble, répand, entremêle la forêt, le nuage, le glacier, le lac, toutes les somptuosités et les prodigalités de la nature. Avec Puvis de Chavannes, M. Besnard a introduit le paysage dans la décoration, non pas comme une toile de fond, mais comme un des éléments inépuisables de la grande beauté.

Je voudrais avoir décidé quelques-uns de ceux qui verront l'exposition des Arts décoratifs à faire les visites qu'elle conseille et qui la complètent. Par elle-même elle garde le plus vif intérêt. Elle représente assez fidèlement un talent extrêmement varié. Elle en découvre surtout les facultés les plus robustes au public qui l'aime déjà pour ses dons de séduction. Admirons qu'un artiste réunisse des moyens d'expression si rares et si différents, mais admirons plus encore la valeur de son art. Ce maître honore la nation.

H. CHASSAIN



P.-P. PRUD'HON

ET LE BARON DE JOURSANVAULT

Comment l'esprit français, le goût français s'acquitteront-ils jamais de la dette de reconnaissance qu'ils ont contractée envers le fécond et spirituel XVIIIe siècle ? Entre autres bienfaits, ne produisit-il pas, à travers la France, une élite d'hommes de sens fin et de goût délicat qui transfigurèrent la tranquille vie provinciale, ennuyeuse et facile, en rayonnant par le cœur et par l'esprit sur tout ce qui les entourait ? A leur contact, des vocations se formaient, étaient encouragées, soutenues jusqu'à l'affirmation définitive. Ils accomplissaient leur mission avec grâce, en se gardant de cette morgue, de ces caprices, si pénibles chez nombre d'amateurs des siècles précédents. C'est que les philosophes

leur avaient appris à voir en ceux qu'ils appelaient auprès d'eux, non des obligés, mais des amis.

Parmi ces provinciaux au grand cœur, esprits supérieurs sans presque le savoir, la figure du baron de Joursanvault se présente avec un particulier rayonnement, car la France lui doit Prud'hon.

Qu'était Prud'hon? Le fils d'un pauvre tailleur de pierres, le dernier venu d'une famille de huit enfants. Il semble voué à une vie de misère, car, les parents enlevés par la mort, les aînés le considèrent comme une charge. Ajoutez à cela qu'il a l'âme tendre et le cœur enthousiaste. Jeune homme, il acceptera la première femme qui se présentera. Et celle-ci et les suivantes le laisseront meurtri, sans lui avoir jamais assuré, — même Mlle Mayer qui fut son plus joli roman, — la quiétude complète. Au moment le plus critique de sa vie, quand sa vocation se décide, mais alors qu'il suffirait d'un rien pour dévoyer ce sensitif, il rencontre le baron de Joursanvault, et, grâce à une sollicitude qui s'étendra à tout, qui pardonnera toutes les inconséquences, Prud'hon pourra suivre lentement et laborieusement le chemin qui le mènera à l'immortalité [1].

Ce baron de Joursanvault : un propriétaire campagnard, vigneron par nécessité, érudit et artiste par goût; homme de sens droit, par surcroît, comme tout enfant bien né de ce XVIIIe siècle que l'esprit philosophique domine. Fils de Claude-Alexandre Gagnare, seigneur de Baissey, et d'Anne-Philiberte de Lesval de Saint-Martin, Jean-Baptiste-Anne-Geneviève Gagnare, connu sous le titre de baron de Joursanvault [2], naquit à Beaune, le 30 janvier 1748. A coup sûr, les écrits de Rousseau étaient lus dans la famille Gagnare, car on se préoccupa très tôt d'ouvrir à toutes choses l'intelligence de l'enfant. Il apprend le dessin, la gravure, la musique, et, à l'heure délicieuse où se forme le cœur de l'adolescent, où les impressions s'y gravent ineffaçables, le jeune Jean-Baptiste visite, en compagnie d'un

1. Il sied de rappeler que la première aide lui etait venue de l'evêque de Mâcon, qui presentait en ces termes touchants Prud'hon au peintre Devosge :

« Mâcon, le 18 mai 1774.

« Le hazard vient, Monsieur, de me faire connaitre un jeune homme de Cluny dont les dispositions pour le dessin me paroissent surprenantes pour son âge ; et je croirois avoir privé ce pays-cy » d'un trés grand avantage, si je n'avois determiné nos Etats particuliers à mettre cet enfant, dont » la famille est fort pauvre, en état de cultiver un talent aussi precieux qu'il a reçu de la nature » seule. Il s'appelle Pierre Prud'hon... »

2. Nom de la terre situee aux environs de Beaune, où il avait fixé sa résidence.

cicerone, les principales villes d'Allemagne et d'Italie. C'est l'âme embellie des musiques chantantes de la nature méridionale, les yeux et l'esprit tout remplis des visions accumulées, qu'à dix-huit ans il entre dans la vie comme chevau-léger de la garde du roi. Mais l'existence un peu brutale des camps, la vie de parade ne sont pas faites pour cet adolescent de sentimentalité fine. Aussi, profite-t-il d'une chute de cheval, arrivée en accompagnant le roi à Versailles, pour abandonner l'uniforme au bout de deux années, et se retirer avec le grade d'enseigne.

Tout de suite, il a la fortune de rencontrer autour de lui, en sa Bourgogne, des hommes dont les goûts sont identiques aux siens. Au contact de trois historiens de la province, les abbés Bredeault, Courtépée et Gandelot, il apprend à rechercher, à savourer les joies de la documentation précise, puisée aux sources. Déjà, son père, Claude-Alexandre, et son grand-père, Jean-Baptiste Gagnare, seigneur de Lamotte, avaient joint à une bibliothèque bien composée un certain nombre d'estampes et, chose plus rare, des manuscrits, de ces vieux parchemins dont les bonnes femmes faisaient « des couvertures de pot »[1]. Le baron de Joursanvault ne cessa d'en augmenter le nombre. Bien avant que la Révolution eût dispersé tant de chartes et de précieux manuscrits, son cabinet généalogique renfermait déjà une foule de titres, intéressant non seulement les familles du duché et du comté de Bourgogne, mais encore diverses provinces de France. Ce fut bien autre chose quand les événements qui suivirent eurent jeté hors des greniers des châteaux et des couvents les chartes, parchemins et papiers qu'ils contenaient. Il visita lui-même maintes villes ou fit acheter de divers côtés les archives des monastères et des dépôts dispersés ou abandonnés. C'est ainsi qu'il acquit, en pleine débâcle, des archives de la Chancellerie d'Orléans, une partie de ce qui se trouvait à Paris, dans les dépendances de la rue de Valois, et à Orléans ce que contenait l'imposant hôtel qui se dresse encore sur la place du Martroi. Avec ces pièces dont l'intérêt s'étendait parfois hors la France, à l'Angleterre surtout, le baron de Joursanvault avait dressé de sa main treize volumes in-folio de généalogies, dix-huit cents généalogies distinctes, et colligé trois volumes du cartulaire de l'abbaye de Maizières, près Beaune. A ces travaux s'ajoutait la constitution infiniment précieuse d'un *Recueil de pièces historiques*

1. Lettre de Prud'hon à son protecteur.

et généalogiques extraites de la Chambre des Comptes de Bourgogne pour servir à l'histoire de cette province.

En fait, sa collection, dont une partie était installée au château de Joursanvault et l'autre à Beaune, en son hôtel de la rue Saint-Martin (n° 14 actuel), atteignait le chiffre inouï de cent soixante mille pièces, chartes, diplômes, titres originaux, manuscrits, enluminures, etc., de deux cent vingt volumes in-folio de manuscrits historiques, et de quatorze mille volumes imprimés. Ces colossales archives, demeurées intactes durant la Révolution, devaient connaître, sous les années plus calmes du XIXe siècle, les pires malheurs. Le baron de Joursanvault, après avoir salué les événements de 1789 et rempli, comme président de la section des Minimes, à Beaune, ses devoirs de citoyen, était mort le 17 octobre 1792[1], juste au moment où la Révolution, entrant dans une période ardente, allait dépasser le philosophe doux, l'homme équitable, le laborieux qu'était Joursanvault. Son fils, à la fin de la Restauration, ayant irrémédiablement compromis une appréciable fortune, songea à tirer parti des collections formées par son père. Une pareille masse de documents livrée aux chercheurs, c'était une surprenante aubaine. On semble ne l'avoir pas compris alors, car Alexandre de Joursanvault, ne voyant pas la possibilité de tirer parti en France des collections de son père, s'adressa à l'Angleterre. Des négociations, dont le détail est curieux, furent entamées à ce sujet[2].

Voici la lettre par laquelle le fils de Joursanvault posait ses conditions :

Beaune, le 3 septembre 1829.

La collection que vous venez de voir, Monsieur, est le fruit des soins de mon père qui y a mis de très grosses sommes. Mon peu de lumières m'y fait donner moins de prix probablement qu'elle ne vaut. Je céderai tous mes titres, tous les manuscrits généalogiques et historiques pour cent mille francs.

Si l'on désire y joindre les manuscrits et les éditions gothiques que vous avez vus dans mon cabinet particulier, la somme sera de cent dix mille francs.

1. Voici la copie de son acte de décès extrait des registres paroissiaux de Chalon-sur-Saône, où il mourut d'une fluxion de poitrine : « Le 17 octobre 1792, mourut à l'hôtel où pend pour enseigne un cheval blanc Jean-Baptiste-Anne-Geneviève Gaignarre, dit Joursanvault, citoyen de la ville de Beaune, âgé d'environ 45 ans, et le lendemain a été inhumé au cimetière de la ville, après les cérémonies faites dans l'église paroissiale de Saint-Jean de Maizel, en présence des citoyens Dallerey et Dureux, vicaires soussignés. »

2. Voir les documents publiés dans le *Report from the select committee on the British Museum... Ordered by the House of Commons to be printed, 6th Aug. 1835*, 2 vol. in-folio, et reproduits dans le *Dictionnaire des anonymes* de Barbier (3e édition, t. I, p. 511).

J'y ajoute une réserve absolue de tous les ouvrages de mon père, et de tous les titres qui peuvent avoir rapport à ma famille.

Je vous prie, avec instance, de vouloir bien tenir à la demande particulière que je vous ai faite verbalement.



Portrait du baron de Joursanvault,
gravé par lui-même d'après le dessin de Prud'hon.
Musée de Beaune

Veuillez bien croire, Monsieur, à la haute considération avec laquelle j'ai l'honneur d'être votre obéissant serviteur.

Le Baron de Joursanvault.

Monsieur Henry Ellis, écuyer, au Musée britannique, à Londres. Présentement à Beaune.

Clause verbale. Vous m'obtiendrez, par la faveur de lord Wellington, de la

Couronne de France, le titre de comte, qui sera substitué à celui que je porte, et transmissible à ma famille, sans pour cela faire de majorat. Ma famille existe, d'après titres de fondation de chapelle, d'hospices, etc., depuis 1350. Ma mère est alliée des dames (sic) Eslave, Saligny, ma femme parente des Lévis, Terray, Drée, etc.

Si cela ne se peut pas, je me bornerai à obtenir de l'Angleterre, l'entrée franche, dans le royaume, de 500 pièces de vin de France. Je constaterai, s'il le faut, qu'elles sortent de mes propriétés.

Mais la singulière clause de la fin, « l'entrée franche dans le royaume de 500 pièces de vin de France », empêcha les pourparlers d'aboutir. Alors ce fut la débâcle. Après qu'un inventaire de la collection eut été dressé par l'archiviste de la Côte-d'Or, Boudot[1], on vendit partout et à tout le monde. Toutefois, dès cet instant, la bibliothèque de Beaune sauva quelques pièces de la dispersion. Puis, après ce premier écrémage, un spécialiste, de Gaulle, dressa un consciencieux catalogue de ce qui restait, en vue de la vente qui en fut faite aux enchères publiques, à Paris, par les soins du libraire Techener, en 1838[2].

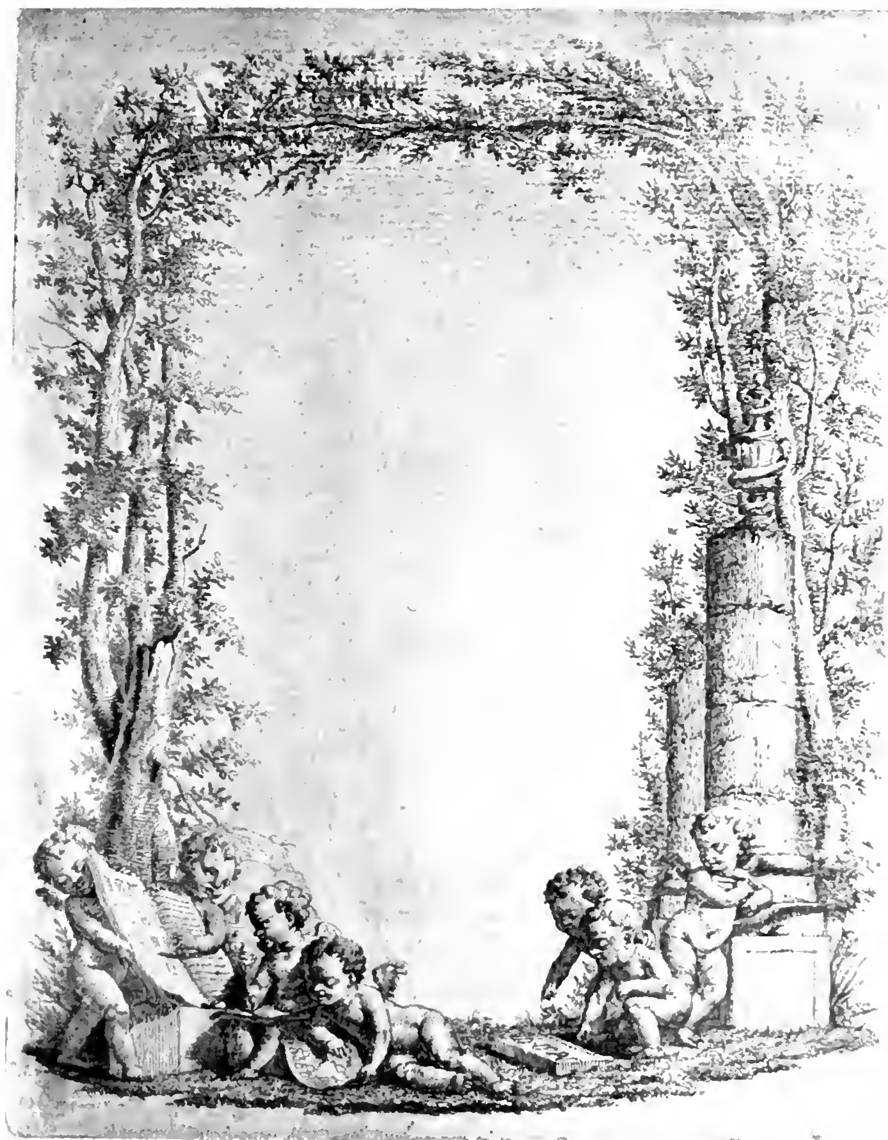
Pas plus que l'administration de 1829, celle de 1838 ne se soucia de conserver dans son intégrité cette incomparable collection. Toutefois, la Bibliothèque royale fit quelques achats pour son Cabinet des titres, et celle du Louvre se vit adjuger diverses liasses de documents remontant aux XIVe, XVe et XVIe siècles. Ils formaient deux forts volumes, malheureusement détruits par l'incendie de mai 1871. L'Angleterre, la Belgique, l'Italie emportèrent quelques précieuses pièces et les amateurs provinciaux se partagèrent le reste. Ainsi finit le Cabinet de Joursanvault.

Il semble que la constitution de pareilles archives, leur classement, leur mise en valeur, eût dû absorber entièrement la vie de M. de Joursanvault. Cependant, ce n'était là qu'une partie de son labeur. Il y avait, chez cet homme d'intelligence si active, jour et heure pour tout. La musique était une de ses distractions et, non content d'exécuter, avec le concours de son fils et du desservant du château auxquels se joignait un autre compagnon, des quatuors où il tenait sa partie, il avait écrit une *Méthode*

1. Déjà, en 1788, le baron de Joursanvault avait, à l'appui d'un mémoire sur ses collections, joint à cette pièce un inventaire justificatif. Ces deux documents sont conservés à la Bibliothèque nationale, fonds Moreau, tome 391, folio 434, et fonds français, n°s 10430 et 10432, 3 vol. in-folio.

2. *Catalogue analytique des archives du baron de Joursanvault*, contenant une précieuse collection de manuscrits, chartes et documents originaux, au nombre de plus de 80.000, concernant l'histoire générale de la France, des provinces, de la noblesse, etc. Paris, Techener, 1838, 2 vol. in-8° avec fac-simile.

pour la basse. Il dessinait et gravait aussi et trouvait encore le temps de



P.-P. PRUD'HON.

TITRE DE LA « MÉTHODE POUR LA BASSE » DU BARON DE JOURSANVAULT.

D'après une épreuve tirée sur le cuivre original, au musée de Beaune.

correspondre avec les artistes réputés de la capitale, dont il acquérait des

œuvres contre argent ou par l'échange d'un excellent vin provenant de ses récoltes et qui lui valait des compliments de ses amis de Paris, comme en font foi deux passages du *Journal* de Wille[1].

En une autre partie de ses *Mémoires*, Wille qui, en témoignage d'estime, avait dédié à son correspondant *le Sapeur des gardes suisses*, ajoute : « Il a établi une espèce d'académie dans sa maison ; il s'exerce dans les Arts et il fait du bien aux jeunes gens qui montrent de l'inclination pour le talent. » Et avec quel tact, quelle connaissance de leur cœur ! Combien féconde aussi devait être cette assistance, puisque nous lui devons Prud'hon ! C'était là, vraiment, un des côtés exquis de ces amateurs provinciaux. Leur goût n'était pas toujours très pur, ils pouvaient avoir des préférences singulières lorsqu'il s'agissait des maîtres, mais le débutant était, quels que fussent ses défauts ou ses tendances, le bienvenu.

Le baron de Joursanvault devait être particulièrement heureux dans le choix de ses protégés qui furent, outre Prud'hon, le peintre Gagnereaux, le sculpteur Ramey et Jean Naigeon, premier conservateur du musée du Luxembourg, trois artistes qui, pour être de second plan, n'en furent pas moins des praticiens sincères et des amis dévoués de l'art.

C'est pendant qu'il étudiait à Dijon, sous la direction de Devosge, c'est-à-dire entre la fin de 1774 et le commencement de 1778, que Prud'hon fit la connaissance du baron de Joursanvault. Le premier témoignage certain de leurs relations est le certificat maçonnique daté de Beaune, 1777, qui fut délivré à Prud'hon par son futur protecteur, premier vénérable de la loge Saint-Jean, qu'il venait de fonder la même année sous le titre « La Bienfaisance »[2]. Mais c'est à partir de 1778 que leurs relations, s'étant resserrées, du fait des besoins de l'un et du caractère secourable de l'autre, entraînèrent l'exécution des œuvres que nous décrirons plus loin.

1. « Le 30 mars 1776, répondu à M. de Joursanvault qui m'avait donné avis qu'il avoit fait partir le vin qui m'etoit destiné, suivant notre convention, pour des estampes de moi ; je le préviens donc que les estampes en question ont ete mises à la diligence le 29. J'avois ajouté trois dessins de mon fils et deux de moi. M. le Baron en avoit desiré, et il mérite singulièrement cette attention de ma part, car je trouve qu'il a agi généreusement avec moi. — Le 13 juin 1776, répondu à M. le baron de Joursanvault, à Beaune. Je dis à cet excellent gentilhomme que son vin m'etoit arrivé, et que, s'il paroissoit content de l'envoy que je lui avois fait, je l'etois supérieurement du sien. Les lettres de M. le Baron sont remplies de franchise et d'honnêtete et j'y suis très sensible. Son amour pour les arts me paroit digne d'un homme de bien ainsi que des actions louables. »

2. Le « bijou » de la loge maçonnique de Beaune a ete grave par le baron de Joursanvault. La seule epreuve connue se trouve dans la collection Louis Morand (H. 0m06 ; L. 0m058).



P.-P. PRUD'HON.

FRONTISPICE POUR LE « TRAITÉ DU BLASON » DU BARON DE JOURSANVAULT

D'après une épreuve tirée sur le cuivre original conservé au musée de Beaune.

Quand, en février de cette année-là, Prud'hon fut rentré à Cluny pour réparer par le mariage une minute d'égarement, il se trouva presque aussitôt aux prises avec la misère. Situation d'autant plus pénible qu'incompris de sa compagne, il n'avait en son pauvre foyer ni l'amour ni la paix. Mais M. de Joursanvault, déjà conquis par les côtés exquis du jeune artiste, veillait. Avec une rare délicatesse, il vint en aide au débutant dont il avait analysé l'état d'âme avec un tact supérieur. Quoiqu'il sût, lorsqu'il était nécessaire, user de son autorité sur son sensitif protégé, si prompt au découragement, il eut cette générosité de faire de Prud'hon non un obligé, mais bien un collaborateur. Le prétexte : le baron s'occupait d'héraldique, de musique et de gravure et composait des traités sur ces sujets; il désirait les commenter par des images ; ce sont les illustrations nécessaires qu'il demande à Prud'hon. Celui-ci va composer des frontispices et des démonstrations graphiques que le baron gravera lui-même. Cependant, en plus de cette production toute positive, il en est une autre sentimentale : Prud'hon tient à consacrer les traits de son bienfaiteur.

A côté des frontispices et illustrations se place donc une série de portraits. Mais le jeune artiste est déjà préoccupé d'allégorie et, sauf un croquis que devait graver le baron de Joursanvault et une effigie gravée par Prud'hon lui-même, toutes les autres représentations du baron seront accompagnées de figures empruntées à la Fable.

Si l'on excepte le portrait de Joursanvault longtemps conservé dans la maison habitée par Prud'hon à Cluny et les dessins destinés à la *Méthode pour la basse*, on ne connaissait jusqu'ici que par ouï-dire ou des fragments de correspondance la production née des relations de Prud'hon et de son bienfaiteur. Mais, en 1886, à la suite du décès de Mme Jules Pautet, veuve en premières noces d'Alexandre de Joursanvault, fils du collectionneur, les derniers débris du Cabinet du baron, — c'est-à-dire ce qui avait été dédaigné en 1838, — furent mis aux enchères, à Beaune même. Pauvre vente où ne se rendirent que de petits amateurs et quelques antiquaires bourguignons. Cependant, pour qui savait, il y avait encore à glaner. Le musée de Beaune fit alors l'acquisition de plusieurs peintures, dessins, gravures, sculptures, dus aux protégés du baron de Joursanvault [1]. Ces

1. Il acquit notamment les œuvres suivantes :

JEAN NAIGEON. *Portrait du Baron de Joursanvault* (Toile. Haut., 1 m. 115 millim.; larg.,

acquisitions étaient surtout motivées par la présence de pièces où le nom de Prud'hon était attaché. Les relations de l'artiste et de son protecteur étaient ainsi précisées par un commentaire graphique. Toutefois, comme ces lots ne comprenaient aucune œuvre capitale, leur contenu n'a point encore été signalé et utilisé.

En joignant aux pièces du musée de Beaune quelques autres productions aujourd'hui en la possession d'amateurs parisiens ou bourguignons, il nous a semblé qu'il serait possible de dresser une sorte de bilan de la production de Prud'hon, durant la période difficile où il fut soutenu et encouragé par le providentiel baron de Joursanvault.

Louis MORAND et Charles SAUNIER

(A suivre.)

78 cent.). — Vêtu d'une robe de chambre de bazin vert et d'une culotte amarante, il est assis dans sa bibliothèque et tient de la main droite un tableau que le peintre lui offre en témoignage de sa gratitude, tandis qu'il étend la main gauche vers le génie de la peinture, portant une palette. Le tableau tenu par le baron représente une femme avec un oiseau; derrière, un éléphant. Au bas, ce quatrain :

A la vertu Naigeon consacra ce tableau
Le Zèle en conçut l'ordonnance,
La Vérité prit le pinceau
Des mains de la Reconnaissance
1789

Ramey. *Le Baron de Joursanvault.* En costume civil (Buste plâtre. Haut., 38 cent.). — Signé : *Ramey 1779.* (*Exposition Centennale, 1900*, n° 1781).

A côté de ces œuvres signées, le musée de Beaune peut montrer, de l'amateur bourguignon, deux bustes anonymes acquis en même temps que la peinture de Naigeon et la sculpture de Ramey :

Le Baron de Joursanvault (Plâtre bronzé. Haut., 47 cent.). — En costume de chevau-léger.

Le Baron de Joursanvault (Plâtre patiné, terre cuite. Haut., 38 cent.). — En costume romain, posé sur une colonnette. Le catalogue de l'*Exposition Centennale, 1900*, n° 1778, en fait une œuvre de Prud'hon. Cette attribution nous semble hasardée.



LES STALLES DE LA CATHÉDRALE DE TOLÈDE

LA CONQUÊTE DE GRENADE

PAR RODRIGO ALEMAN (TOLÈDE, XVe SIÈCLE)



On est unanime à reconnaître que l'Espagne, qui put s'enorgueillir de sculpteurs remarquables à toutes les périodes de son histoire, ne créa aucune école de sculpture autochtone dans son propre pays.

D'abord tributaire de la France, dont l'influence exclusive dura jusqu'aux débuts du XIVe siècle [1], nous voyons l'esthétique espagnole évoluer vers le style arabe, ou *mudéjar*, puis, à partir du XVe siècle, adopter l'art flamand, qui régnera en maître dans la péninsule, jusqu'au moment où la Renaissance italienne y devint prépondérante, vers le milieu du XVIe siècle.

C'est surtout dans le travail du bois, et particulièrement dans la décoration sculpturale des superbes stalles d'églises de l'Espagne, — trop peu connues jusqu'ici, — que les huchiers ou *beeldesnijders* flamands surent créer des chefs-d'œuvre pour ainsi dire ignorés jusqu'à nos jours [2].

Dans un travail qui vient de paraître [3], nous nous sommes occupé des

1. Dans le tome II (seconde partie) de l'*Histoire de l'Art*, publiée sous la direction de M. André Michel, M. Émile Bertaux fait remarquer cependant qu'« à partir du XIVe siècle quelques marbriers italiens furent attirés sur la côte orientale de la péninsule hispanique », p. 651.

2. Pelayo Quintero, *Sillas de Coro. Noticia de las mas notables qui se conservan en España*. Madrid, Hauser y Menet, 1908. Voir aussi les articles parus dans l'*Illustracion española y americana*, de MM. José Marti y Moxo et Serrano Fatigati. Ces divers travaux n'ont malheureusement pas encore été traduits en français.

3. *Le genre satirique, fantastique et licencieux, dans la sculpture flamande et wallonne* (*Art et Folklore*). Paris, Jean Schemit, 1910. Voir le chapitre XIV : *Les sculptures profanes flamandes dans la péninsule ibérique*, p. 305 et suiv.

nombreux ouvriers d'art, d'origine belge, qui, dès la fin du XIVe siècle, commencèrent à s'établir en Espagne, et dont le nombre devint bientôt si considérable qu'ils s'y constituèrent en véritables colonies. La plupart des grandes villes espagnoles virent ainsi naître et se développer des associations flamandes, généralement placées sous l'invocation de saint André. Nous avons montré les Flamands fondant des maisons de réunion et de secours, non seulement à Séville, à Cadix, à Madrid et à Lisbonne, mais aussi, plus au nord, à Barcelone, à Bilbao et à Burgos.

Les stalles sculptées de Barcelone, de Plasencia, de Séville, de Ciudad-Rodrigo, de Santa Maria de Najera (Logroño), d'Astorga, de Léon, de Tolède (rangée basse), nous montrent, parmi leurs miséricordes, maints sujets profanes, maints proverbes thiois, incompréhensibles là-bas, qui seuls suffiraient à prouver l'origine flamande des huchiers qui les exécutèrent.

On sait que les stalles de Tolède forment un ensemble unique, montrant réunis des échantillons remarquables de la menuiserie d'art en Espagne à des époques diverses. La partie haute, exécutée par maître Berugete[1], constitue un véritable chef-d'œuvre, appartenant au style dit de la Renaissance, qui fut terminée en 1543. A côté de sa valeur artistique, on y admire aussi la richesse des matériaux employés : bois rares, marbres précieux, albâtres, bronzes, etc.

Les stalles basses ne sont pas moins belles, au point de vue artistique ; elles sont plus précieuses encore, à cause de leur rareté. Elles sont d'un style gothique tardif très décoratif, et furent exécutées sous la direction de Rodrigo (ou Roderick) Aleman. Ce fut le cardinal Mendoza qui les commanda, et en paya les frais, soit 43.315 réaux et 30 maravedis, à raison de 866 réaux et 20 maravédis par stalle. Le travail fut terminé en 1495.

C'est sur les dossiers de ces stalles, au nombre de cinquante-deux, que furent sculptés les très curieux épisodes de la conquête de Grenade, dont nous allons essayer de donner une idée. Ces sculptures, uniques dans leur genre, sont contemporaines de Memling, et semblent inspirées des miniatures flamandes du temps. Elles rappellent notamment celles du *Bréviaire Grimani*, dont plusieurs furent longtemps attribuées au célèbre

1. Le nom de Berugete (ou de Berruguete) ne fait-il pas songer a une déformation du nom de Bruges, dont peut-être les parents de l'artiste furent originaires ?

auteur de la châsse de sainte Ursule, à Bruges; comme aussi les compositions si précieuses des *Chronicques et conquestes de Charlemagne*, peintes par Jean le Tavernier d'Audenarde, qui datent de 1460 [1].

On y reconnaît, à première vue, tous les caractères de l'art des miniaturistes flamands médiévaux : la naïveté ; le réalisme, le fini du travail, le désir de tout expliquer par un luxe de détails parfois exagéré ; par



FIG. 1. — RODRIGO ALEMAN. — PRISE DE LA VILLE DE LUES (?).
Bois. Cathédrale de Tolède.

exemple, en inscrivant en lettres très visibles sur les murs des remparts le nom de la ville ou du château fort dont on fait le siège.

Remarquons aussi que, devant chacune de ces compositions, l'artiste a disposé d'une façon insolite, mais très caractéristique, des figures, ou des groupes, tantôt fantastiques, tantôt grotesques, rappelant les hors-d'œuvre bizarres que les miniaturistes de la Flandre prodiguèrent de bonne heure dans les ornementations des lettrines et des encadrements de pages de leurs manuscrits enluminés. Genre très spécial, présageant l'école des peintres « drôles », qui n'eut d'équivalent dans aucun autre pays, et

1. Ancienne Librairie de Bourgogne (Bibliothèque royale de Bruxelles).

dont Jérôme Bosch (van Acken) et Pierre Breughel le Vieux furent les chefs incontestés.

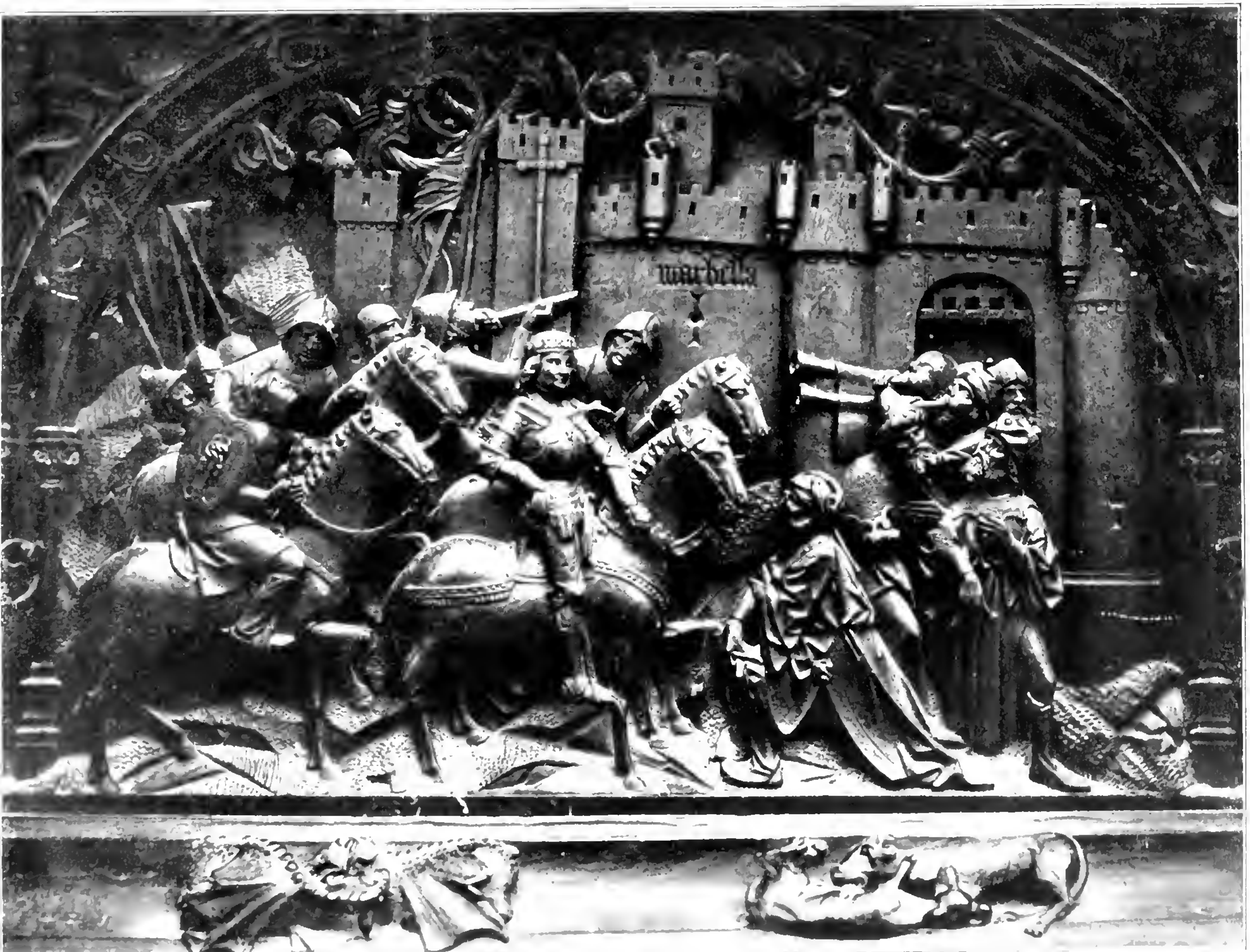
Nous ne pouvons songer à analyser, ni même à passer simplement en revue les cinquante-deux sujets représentés. Il faudrait un volume, un volume qui serait très intéressant à lire, mais il ne peut être question d'en donner même la substance ici. Quelques échantillons, pris au hasard, suffiront pour attirer l'attention des historiens d'art sur ces très belles et très précieuses sculptures.

La figure 1 représente une ville livrée par trahison à Ferdinand V d'Aragon. Pendant qu'une partie de l'armée assiégeante feint un assaut d'un autre côté de la place, un juif, acheté par les Espagnols, entr'ouvre une porte pour permettre au roi de se glisser dans la ville. L'artiste nous montre le traître comptant l'argent reçu. A remarquer aussi que l'un des capitaines qui accompagnent Ferdinand met la main devant sa bouche pour étouffer le son de sa voix, prouvant ainsi que cette entrée se fit dans un grand silence. Au-dessus de la poterne, dont la herse est levée, on remarque deux personnages, complices du traître, qui surveillent la scène. Pour montrer que toute lutte est devenue inutile, l'imagier a représenté à l'avant-plan deux fantassins désarmés, dont l'un vient de jeter son arbalète.

La figure 2 constitue le rappel probable d'un hardi coup de main exécuté par les Maures assiégés dans le château de Vilga (?). Dans une somptueuse tente armoriée, Ferdinand V et la reine Isabelle sont paisiblement assis, tandis qu'un parti ennemi, arrivé à l'improviste dans le camp des chrétiens, s'approche en dégainant et se prépare à tuer les souverains de l'Espagne. Heureusement, un gentilhomme espagnol, sortant d'une autre tente, vient à leur secours et donne l'alarme.

Dans le lointain, à gauche, on aperçoit des tentes nombreuses, pavoisées de l'oriflamme, tandis qu'à droite se dresse la puissante forteresse. Sur le chemin de ronde, au-dessus d'une poterne, des Maures suivent, pleins d'intérêt, le tableau qui se déroule devant eux.

Sur la figure 3, nous assistons à la reddition d'un autre château fort, dont nous n'avons pu déchiffrer le nom. Les habitants, à qui l'on permet de sortir la vie sauve, défilent devant l'armée espagnole. On remarque, à gauche et à droite, de nombreux cavaliers. D'un côté, un cardinal, accom-



RODRIGO ALEMAN. — ENTRÉE TRIOMPHALE DE FERDINAND V, SUIVI DE BOABDIL, AU CHATEAU DE MARBELLA. 1495

Bois. — Cathédrale de Tolède.

pagné d'une suite armée; de l'autre, des dames dont l'une, Isabelle la Catholique, montant comme un homme (avec des éperons), porte la couronne[1]. Elles sont accompagnées de pages, dont l'un s'effraie à la vue d'une couleuvrine braquée à l'avant-plan. Dans le fond, des lances, des étendards, et au milieu, le château en flammes.

On sait que, effectivement, la fameuse Reine Très Catholique suivit presque constamment à cheval son mari dans cette longue guerre contre les Maures, dont la prise de Grenade marqua le dénouement. Elle assista notamment à la prise de la ville de Baza, en 1489.

L'entrée triomphale de Ferdinand V d'Aragon dans le château de Marbella[2] constitue le sujet de la planche, p. ci-contre. Ici encore, on se rend très bien compte du cérémonial adopté dans cette circonstance. Le souverain espagnol à cheval, couvert d'une belle armure de parade, couronne en tête, s'avance suivi de son armée. Il est entouré de ses principaux capitaines et de quelques hommes d'armes portant la croix et l'oriflamme. Un Maure en turban, dont on remarquera la façon typique de se tenir à cheval, les jambes remontées à la manière arabe, porte une rondache sarrasine. Sa présence nous rappelle que le dernier roi de Grenade, Boabdil, vaincu et fait prisonnier par les Espagnols, accepta le vasselage de Ferdinand V, et marcha pendant un certain temps à la suite de ce roi contre les troupes de son père, qui avait repris la couronne à Grenade pendant sa captivité. Les trompettes thébaines sonnent des deux côtés. Par la poterne ouverte, s'avancent au-devant de Ferdinand V plusieurs gentilshommes maures, dont le chef s'agenouille pour lui présenter les clefs de la forteresse. Sur un mur des remparts, au-dessus d'une meurtrière, on lit en caractères gothiques, très apparents : *Marbella*.

Bien d'autres sujets seraient encore à citer, notamment la prise d'Alhama, dont on voit, dans le fond du relief, une porte fortifiée, des murs et de nombreuses tours. Dans ce vaste décor, se meuvent et se combattent, non sans de légers accrocs à la perspective, assiégés et assaillants. On y voit tirer de l'arbalète, de l'arquebuse et même du canon. A l'avant-plan, un desservant de la curieuse pièce d'artillerie mise en action verse une

1. La reine d'Espagne, montant à cheval de la même façon, assiste, sur les sculptures de Tolède, à la prise de plusieurs autres villes ou châteaux.

2. Peut-être un château fort, car le nom de Marbella ne figure pas parmi les noms des villes sur la carte d'Espagne.

mesure de poudre pour recharger une autre bombarde. Derrière les créneaux du rempart, quelques guerriers maures se défendent avec rage. L'un d'eux a saisi le cadavre d'un guerrier en armure et s'en sert comme d'un bouclier pour se protéger contre l'attaque d'un chrétien espagnol, qui, sur une échelle, le menace, l'épée à la main. Un autre soldat, à droite, se prépare également à l'escalade, au grand désespoir d'un musulman qui s'arrache les cheveux. A gauche, dans le fond, derrière une



Fig. 2. — Rodrigo Aleman. — Ferdinand V et Isabelle la Catholique surpris par une sortie des Maures (siège de Vilga?).
Bois. — Cathédrale de Tolède.

rangée d'arquebusiers qui tirent une volée, protégés par de la cavalerie, on voit un corps d'armée figuré par de nombreuses lances. Ces derniers assaillants profitent de la diversion pour planter la croix et des étendards sur d'autres tourelles du rempart, montrant ainsi que la ville est prise. Ce fait est historique. On sait que le marquis de Cadix ordonna à Juan d'Ortega, accompagné de trente escaladeurs (*escaladores*) ou porteurs d'échelles et de trois cents hommes d'élite (*escogidos*), de tenter la surprise. Les trois premiers qui montèrent à l'assaut furent Juan d'Ortega, Martin Galindo et Juan de Tolède; ils tuèrent les sentinelles et purent

ainsi ouvrir la poterne au reste de leur troupe, tandis que le gros de l'armée faisait la démonstration d'attaque que nous venons de décrire.

Ces cinquante-deux épisodes d'une guerre glorieuse, fertile en faits d'armes chevaleresques, en ruses, en combats singuliers, en dévouements et en trahisons, en scènes d'amour et de meurtre, s'inscrivent dans d'élégantes arcatures surbaissées, ornées de fleurons et de rinceaux à jour



Fig. 3. — Rodrigo Aleman.
Prise d'un chateau fort par Isabelle la Catholique.
Bois. — Cathédrale de Tolède.

finement découpés et sculptés, qui rappellent un peu les arabesques et les ornementations tourmentées que les premiers graveurs d'outre-Rhin mirent à la mode et dont l'influence fut si grande sur l'art décoratif de tous les pays.

Ajoutez à cela le nom de l'artiste, Rodrigo Aleman, et l'on comprendra que jusqu'ici les critiques d'art espagnols aient cru reconnaître dans ces sculptures des œuvres exclusivement inspirées par l'art allemand, alors que, dans les personnages et les groupes, il y a lieu de noter une influence flamande absolument certaine.

Comme nous l'écrivait récemment M. Pelayo Quintero, le nom d'Aleman, accolé à celui de Rodrigo, ne constitue pas une preuve de l'origine allemande de l'artiste, « la plupart des Espagnols ayant eu, aux siècles passés, une conception assez simpliste de la géographie. Pour eux, tout ce qui n'était pas français ou italien était allemand : ils rangeaient ainsi dans une même catégorie, non seulement les habitants de l'Allemagne et de l'Autriche actuelle, mais ceux de la Flandre, de la Belgique, de la Hollande et même de la Suisse ».

Ajoutons en outre que le nom Aleman peut fort bien être une déformation du nom flamand *Aelman*, ou *d'Aelman*, qui ne signifie nullement Allemand dans la langue thioise[1], car ce dernier mot s'y traduit par *Duitsman* ou par *den Duits*. On rencontre encore en Belgique des Aelman et des d'Aelman. Ce même nom se rencontre aussi fréquemment dans les anciens comptes communaux des villes de la Flandre. Nous le trouvons, par exemple, dans les registres gantois des XIV[e], XV[e] et XVI[e] siècles.

C'est encore, selon nous, au nom de d'Aelman ou de Dalman qu'il faut songer lorsqu'on lit l'inscription suivante : *Sub anno MCCCCXLV per Ludovicum Dalmau fui depictum*, qui se trouve sur le célèbre tableau primitif espagnol conservé à Barcelone. On sait que cette peinture représente *la Vierge et l'Enfant adorés par des magistrats en costumes* et que les types de ces personnages, ainsi que leurs vêtements, sont tout à fait identiques à ceux que l'on observe sur les œuvres de Van Eyck, dont Dalmau, originaire de la Flandre, fut certainement l'élève.

Rien ne s'oppose donc à ce que l'on restitue à la nationalité flamande Rodrigo Aelman ou Aleman, l'auteur des remarquables reliefs de la cathédrale de Tolède. La valeur artistique, folklorique et historique si grande de ces précieux documents, se trouve singulièrement accrue de ce fait que les événements représentés sont contemporains de la conquête de Grenade, et peut-être exécutés par un témoin oculaire de cette guerre célèbre.

L. MAETERLINCK.

1. Le nom d'Aelman se décompose littéralement en *Aele* ou *Aale*, qui signifie purin, et *man*, homme, ce qui nous donne comme ensemble le nom peu aristocratique d'« homme au purin ».

BIBLIOGRAPHIE

Vitruve, par Auguste Choisy. 3 vol. de texte (386-327 et 295 p.) et 1 vol. de 95 pl., 379 figures. — Paris, Lahure, 1909. Grand in-8°.

Cette traduction, ce commentaire de Vitruve, que publie la librairie Lahure, fut un des derniers travaux, une œuvre faite avec un profond amour par Aug. Choisy. Nous avions déjà bien des traductions de Vitruve, mais les meilleures restaient encore bien obscures, car pour cette traduction il ne suffisait pas d'être un excellent latiniste, il fallait encore, il fallait avant tout être un architecte et un historien d'architecture.

Pour mieux nous faire comprendre le texte de Vitruve, M. Choisy l'accompagne de tout un volume de planches explicatives et d'un volume de commentaires. C'est là la partie la plus précieuse de cette nouvelle publication. M. Choisy reprend le texte, le suit page par page : il commente les mots, il explique les idées, ces mots et ces idées qui sont toujours un peu impénétrables lorsqu'ils sont vieux de deux mille ans. Mais, malgré toute sa science, que d'incertitudes restent encore, par exemple sur ce mot de *Proportion*, surtout sur celui de *Symétrie*, qui n'avait pas le sens que nous lui donnons aujourd'hui ! Et ce sont ces mots qui ont tenu tant de place à la Renaissance chez les commentateurs de Vitruve, ce sont ces mots mystérieux et comme cabalistiques qui ont égaré tant de théoriciens et ont fait naître les doctrines les plus nuageuses et les plus fantaisistes.

Mais, quelques passages mis à part, on peut dire que le grand mérite du livre de M. Choisy est dans la grande clarté qu'il apporte dans un sujet fort obscur. Pour la première fois peut-être, grâce à lui, nous connaissons Vitruve.

Marcel Reymond

Italienske Billeder in Danemark, avec un résumé en français : **Les Tableaux des Écoles d'Italie en Danemark,** par Mario Krohn. — Copenhague et Christiania, 1910, in-8°, 88 fig., 246 p.

Les musées et collections privées du Danemark ne comprennent pas un très grand nombre de tableaux italiens d'importance capitale, mais plusieurs sont des ouvrages intéressants : il était utile de les étudier et de les publier. C'est ce que vient de faire M. Krohn, avec une exactitude et une étendue d'informations remarquables. De la plupart des œuvres il a donné l'origine, puis il les a comparées aux monuments déjà connus et leur a assigné leur place dans l'histoire de l'art, désignant

leur auteur, quand il était possible, ou se contentant des rapprochements d'école, quand la prudence interdisait plus de précision. Naturellement, les pièces principales ont été reproduites par lui et il a poussé le scrupule jusqu'à donner plusieurs reproductions de tableaux d'Italie, afin de justifier ses comparaisons. Quelques bonnes sculptures ont été insérées aussi. Pour faciliter aux étrangers la lecture de son livre, M. Krohn l'a résumé en français et nous devons lui savoir un gré infini, non seulement de cette attention, mais encore de la pureté avec laquelle il écrit notre langue.

R. Koechlin

Les Musées d'Europe, par Gustave Geffroy. **Le Palais du Louvre : architecture, mobilier, objets.** — Paris, Nilsson, in-4°, fig. et pl.

M. Gustave Geffroy vient de consacrer un troisième volume à ceux de ses livres sur *les Musées d'Europe* qui concernent le palais du Louvre : le premier avait été réservé à la peinture et le second à la sculpture ; celui-ci comprendrait, si l'on en croyait son titre, l'architecture du palais, le mobilier et les objets d'art, mais il est beaucoup plus étendu en réalité, puisque, après avoir étudié la construction du Louvre et son histoire, l'auteur a rassemblé tout ce qui touche aux collections de sculpture égyptienne, de céramique antique, d'objets d'art de l'Extrême-Orient, du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes : c'est assez dire la variété des séries étudiées, puisqu'on trouve réunis là les décors et les accessoires de toute l'existence passée, dans toutes les régions et à toutes les époques.

M. G. Geffroy a remarqué lui-même, dans son introduction, que ce volume devrait être considéré comme le premier de la série, d'abord parce qu'il dit « où et de quelle manière sont logées les œuvres possédées par le Louvre », et ensuite parce qu'il montre « quels ont été les commencements du génie humain en recherche, comment il s'est appliqué à façonner les premiers objets usuels », comment il a réuni peu à peu la beauté à l'utile. Un exposé forcément succinct, mais limpide, facilite cette démonstration, pour laquelle l'auteur est admirablement secondé, il faut le dire, par une illustration très abondante et d'une exceptionnelle qualité.

E. D.

Die Gebæude von Florenz, par Walther Limburger. — Leipzig, Brockhaus, 1910.

Voici un travail méthodique et patient qui rendra bien des services. Sous la forme d'un lexique facilitant les recherches, M. W. Limburger a réuni sur tous les monuments, les rues, les places de Florence, les documents historiques essentiels, avec les indications bibliographiques nécessaires pour poursuivre des études de détail que l'auteur n'a pu aborder. Livre indispensable désormais à tous ceux qui auront à s'occuper du passé florentin, architectes, historiens, critiques d'art et même simples touristes, désireux de mieux comprendre le langage muet des vieilles pierres.

Au volume sont joints deux plans de la ville : un plan de la cité moderne, à l'échelle de 1/3000, avec l'indication très précise de tous les édifices intéressant l'histoire et l'art, et une reproduction du vieux plan de Giuseppe Zocchi, de l'an 1783. Regrettons seulement que l'auteur n'ait pas cru devoir y ajouter les plans plus

anciens de J. del Badia (1584) et celui de G. Carocci (Studii Storici sul Centro di Firenze), auxquels il se borne à renvoyer le lecteur dans sa préface.

GASTON VARENNE

Conférences sur l'architecture et la peinture, par John RUSKIN. **L'Éloge du Gothique. Turner et son œuvre. Le Préraphaélisme.** Traduit de l'anglais et annoté par E. CAMMAERTS. — Paris, H. Laurens, in-8° 20 pl. hors texte.

Il faut lire ces « conférences ». Ceux qui ne se paient pas d'idées toutes faites, mais reculent devant la douzaine d'ouvrages qui composent le bagage du prophète de Brantwood, y trouveront ce qu'il est essentiel de connaître de sa doctrine. Ces deux cents pages condensent, sous une forme suffisamment claire, les principes d'art développés dans les *Modern Painters*, *les Stones of Venice* et le *Pre-Raphaelitism*. Adressées directement au grand public, débarrassées de critique abstraite, elles gardent la vie, la conviction, la passion même du discours. Mais comme ce mélange de prêche et d'esthétique est loin de notre culture française ! Comme nous avons peine à accepter dans le débat ces arguments théologiques et moraux pour ou contre l'architecture gothique ! Il faut vraiment le respect qu'inspire une conviction sincère pour retenir un sourire quand on entend le « pasteur » Ruskin conseiller les porches gothiques parce que les pauvres peuvent s'y abriter du froid et de la pluie, et proscrire l'emploi du fer et du verre dans la construction, parce que certaines métaphores de l'Écriture, — la pierre angulaire, par exemple, — perdraient leur sens et leur caractère divin. De ce livre et de la préface de E. Cammaerts, se dégage un Ruskin peu connu en France, théologien et apôtre, autant et peut-être plus qu'artiste, et dont la croisade contre la culture moderne a pour premier et seul but la christianisation de l'art. Il faut convenir que les principes du conférencier d'Édimbourg ont suivi un chemin quelque peu détourné avant d'aboutir au préraphaélisme montmartrois de ces dernières années.

HENRI CLOUZOT

Das Bruchsaler Schloss aus Anlass der Renovation (1900-1909), par Fritz HIRSCH. — Heidelberg, Carl Winter, 1910, gr. in-fol., 80 pl.

Le château de Bruchsal, ancienne propriété des évêques de Spire, fut construit par l'évêque Damian Hugo, comte de Schönborn (1717-1743) et embelli par ses successeurs Franz Christoph von Hütten, qui éleva en outre de nouveaux communs, et August Philipp, comte de Limburg-Stirum. Il comprend un vaste corps de logis, composé d'un grand hall central, où se dresse l'escalier monumental, entouré de pièces richement ornées. Deux longues ailes, dont l'une contient la chapelle, forment avant-corps. Les peintures décoratives sont de Marchini; les stucs et marbres de Joh. Michaël Fleichtmeier et Joachim Günther; les plafonds de Joh. Zick, les panneaux, « dans le genre de Watteau », de Januarius Zick. En avant du corps de logis est un grand péristyle surmonté d'un balcon, par Leonard Stahl. Les jardins, ornés de statues de Joachim Günther, ont été dessinés par Franz Scherer, de Vienne.

Le ministère des finances du grand duché de Bade vient de publier, à l'occasion de la restauration du château, un magnifique ouvrage orné de planches en noir et en

couleur, dont la plupart peuvent fournir aux architectes et aux décorateurs des documents fort intéressants. Le texte, confié au Dr Hirsch, inspecteur général des monuments du grand-duché de Bade, est clair, documenté, et contient des renseignements importants sur les artistes de l'Allemagne du Sud au XVIIIe siècle. C'est une très belle publication, qui fait le plus grand honneur à ceux qui l'ont dirigée et qui rendra de grands services aux historiens d'art et aux architectes.

MARCEL AUBERT

Le Bréviaire de Philippe le Bon, reproduction des miniatures des mss. 9511 et 9026 de la Bibliothèque royale de Belgique, précédée d'une étude par J. Van den GHEYN, S. J. — Bruxelles, G. Van Oest, in-fol.

Depuis le jour où l'incendie de la bibliothèque de Turin détruisit les célèbres *Heures de Turin*, par bonheur reproduites peu de mois auparavant à l'occasion du jubilé de M. Léopold Delisle, on a compris la nécessité de photographier toutes les miniatures des manuscrits les plus précieux comme œuvres d'art.

La maison Van Oest n'est point restée en arrière dans cette nouvelle voie, qu'elle a estimée conforme à son programme; trois manuscrits célèbres de la Bibliothèque royale de Bruxelles ont été publiés déjà par ses soins : *les Heures du duc de Berry*, *les Heures de Notre-Dame* et *le Psautier de Peterborough*. Aujourd'hui, elle fait paraître *le Bréviaire de Philippe le Bon*, qui a déjà retenu l'attention de M. Léopold Delisle et de M. le comte P. Durrieu, l'un à propos de l'enlumineur parisien André Beauneveu, l'autre à propos du miniaturiste flamand Guillaume Vrelant. Le P. Van den Gheyn a achevé, dans l'introduction critique qui précède les soixante et une planches reproduisant toutes les miniatures du manuscrit aux dimensions des originaux, d'apporter tous les éclaircissements désirables sur l'historique du *Bréviaire* et sur les diverses collaborations qui en ont assuré l'illustration.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Les Caprices de « Goya »*, édition illustrée de 80 reproductions, précédée d'une notice par Tristan LECLÈRE. — Paris, E. Sansot, gr. in-8°, fig., 7 fr. 50.

— *Les Châteaux du roi Stanislas de Lorraine*, par Pierre BOYÉ. — Paris, Berger-Levrault, in-4°, fig., pl. en noir et en coul., 40 fr.

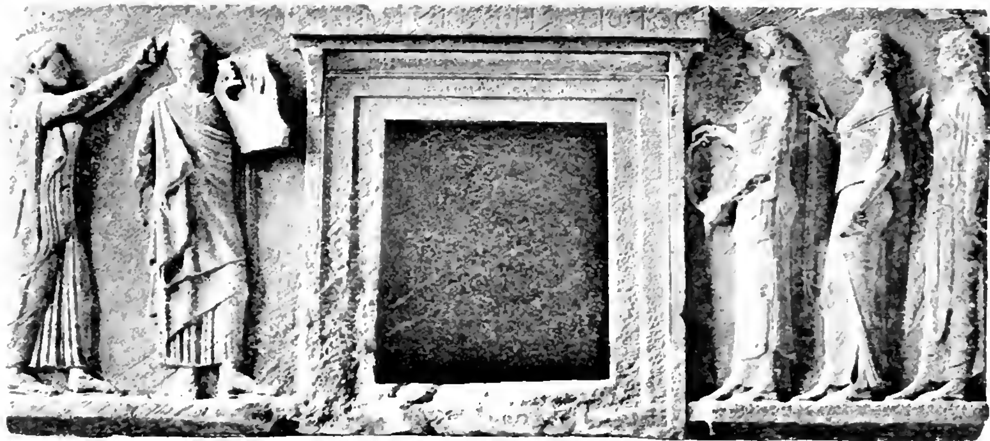
— *La Sculpture anversoise aux XVe et XVIe siècles*, par Jean de BOSSCHERE. — Bruxelles, G. Van Oest, in-8°, pl., 3 fr. 50.

— *Manuel de dessin à l'usage de l'enseignement primaire*, par Gaston QUÉNIOUX (conforme aux programmes officiels du 27 juillet 1909). — Paris, Hachette, in-16, fig. et pl., 3 fr. 50.

— *Monographie de la cathédrale de Senlis*, par Marcel AUBERT. — Senlis, E. Dufresne, 1910, in-4°, fig. et pl., 20 fr.

Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI



LA STÈLE FUNÉRAIRE DE THASOS
AU MUSÉE IMPÉRIAL OTTOMAN

En 1908, un savant anglais, M. J. ff. Baker-Penoyre, voyageant dans l'île de Thasos, y découvrit un relief dont il reconnut tout de suite la valeur singulière ; il le signala à la direction générale des musées impériaux ottomans, qui le fit transporter à Constantinople. C'est celui qui est reproduit sur notre planche (p. 405)[1].

Cette île de Thasos, située à quelques milles de la côte macédonienne, en face de Cavala (la Cavale des vieilles cartes françaises et la Neapolis des anciens), a toujours été favorable aux voyageurs, depuis les temps lointains où Cyriaque d'Ancône y copiait des inscriptions sur son carnet de notes. En 1856, M. Perrot y recueillait les éléments d'un mémoire classique; M. S. Reinach en 1880, M. de Ridder en 1892, M. Perdrizet en 1899, d'autres encore, Français ou étrangers, y firent de fructueux séjours; en 1865, Miller en avait rapporté au Louvre la stèle de Philis et ces trois plaques d'un autel dédié à Apollon, à Hermès, aux Charites et aux Nymphes, œuvre d'un archaïsme délicat et charmant que Rayet comparait aux sculptures de Mino da Fiesole; en 1887, Th. Bent, en des son-

1. Il a été communiqué à l'Academie des inscriptions par M. S. Reinach (*Comptes rendus*, 1908, p. 477) ; M. Baker-Penoyre a reproduit, d'après un estampage, la tête et le buste de la femme assise, dans le *Journal of hellenic studies*, XXIX, 1909, pl. XXII.

dages rapides, y recueillait un bon nombre de sculptures, qui finirent, non sans quelques difficultés, par trouver leur route vers le vieux sérail. Mais toutes ces découvertes antérieures, et même les marbres de Paris, le cèdent en beauté au relief qui est venu, après tant d'autres chefs-d'œuvre originaux de l'art grec, prendre sa place au musée de Tchinili-Kieuchk.

Quand il y arriva, toute la surface en était couverte d'une épaisse croûte terreuse qui s'était incorporée au grain du marbre : on le nettoya avec grand soin, mais sans pouvoir lui rendre ni sa patine, ni sa blancheur : il est resté piqué d'innombrables points noirs qui en gâtent un peu l'effet : au demeurant, et sauf quelques mutilations insignifiantes, il est intact.

C'est une plaque rectangulaire qui mesure 0m625 de haut sur 1m45 de long : elle est comprise entre deux grêles piliers dont le chapiteau dorique simplifié supporte un entablement couronné par une petite moulure d'un profil sobre, mais très soigneusement exécuté ; dans ce cadre sévère, est représentée une scène bien connue sous le nom de « banquet funèbre » : le mort, étendu sur un lit, tend de la main droite une coupe ; le jeune esclave puise avec une œnochoé, dans un grand vase, le vin qu'il va lui offrir : l'épouse file, assise dans un large fauteuil, tenant la quenouille d'une main et tordant la laine de l'autre ; un grand lévrier, de race laconienne, mange à terre les reliefs du dîner, et la perdrix, qui semble avoir tenu dans les gynécées antiques la place importante que tient encore le canari dans la famille de Mimi Pinson, reste timidement blottie sous le fauteuil de sa maîtresse : un casque corinthien, un bouclier en croissant, un miroir rond, posés sur le fond, rappellent et opposent, en un contraste discret, les occupations guerrières des hommes et les travaux de la coquetterie féminine.

Par le choix ingénieux et la précision du détail, cette scène banale devient ainsi comme un petit tableau qui nous montre, dans sa simplicité élégante, l'intérieur d'une maison grecque : les meubles y sont rares, mais d'un beau style ; ce grand fauteuil, aux pieds travaillés au tour, vient peut-être de Chios ; les Milésiens, autres ébénistes fameux, semblent avoir créé ces lits à pieds carrés et ornés d'incrustations, dont nous avons ici un bel exemple ; le chevet, plus haut que l'autre extrémité, s'y termine, comme un pilastre ionique, par deux volutes dont la courbe est indiquée par la convexité des contours ; des palmettes et des rinceaux se dévelop-

paient autour de l'évidement qui donne à la partie inférieure un aspect de

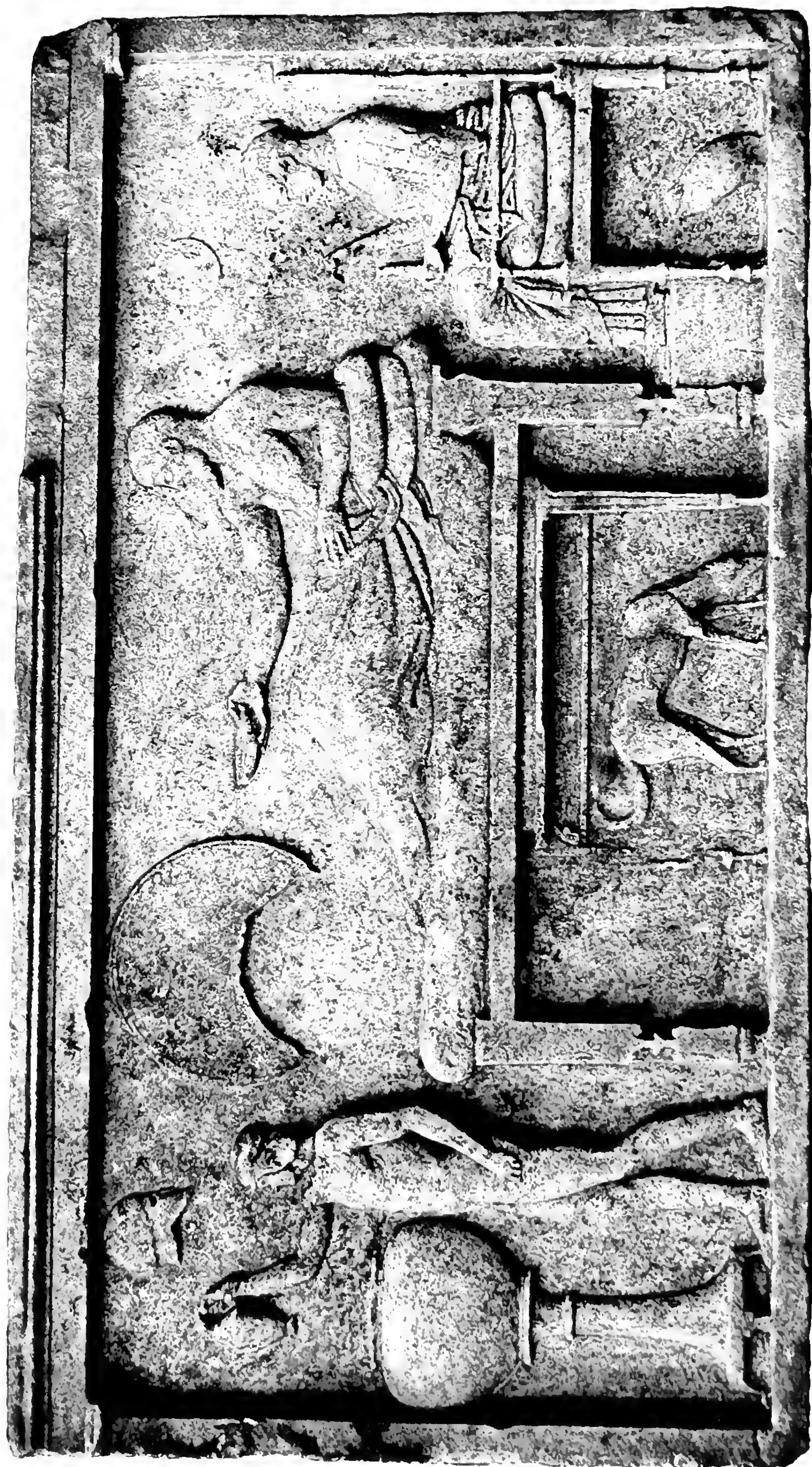


DÉTAIL DE LA STÈLE FUNÉRAIRE DE THASOS (VERS 460 AV. J.-C.)
Constantinople, Musée impérial ottoman.

fragilité qui ne nuit pas à la solidité de l'ensemble ; quant à la table, elle est d'une forme spéciale, qu'on ne rencontre guère après l'époque clas-

sique : on peut observer que le pied de gauche est unique et se présente de profil, tandis que ceux de droite, qui se recouvrent, sont de face ; c'est de cette table rectangulaire à trois pieds que les Grecs du VIe et du Ve siècle se servaient de préférence dans leur repas, et le sculpteur l'a reproduite ici avec la plus attentive exactitude ; le plateau, fixé dans une encoche pratiquée sur la tranche supérieure des supports, vient buter contre celui de gauche et déborde ceux de droite ; entre lui et le cadre du lit, on a laissé une certaine épaisseur de marbre sur laquelle étaient peints les vases et les gâteaux offerts au repas du mort ; je m'excuse d'insister sur ces infiniment petits, mais pourquoi aurions-nous le droit de les négliger, quand un artiste ne les a pas dédaignés ? Dans ce souci du détail se révèle ce respect de la vérité, humble ou magnifique, qui fut le principe et la source de la grandeur de l'art hellénique. Et qu'on n'imagine pas que cette minutie ne va pas au delà de l'imitation servile des formes extérieures. N'est-il pas vrai que, par la netteté des lignes, par la sécheresse du profil, par un je ne sais quoi de métallique dans son aspect, nous verrions tout de suite, même si nous n'en étions avertis par la forme des pieds, que ce grand vase pansu et son support sont, non pas en terre cuite, mais en bronze ? Exprimer avec tant d'aisance la nature même de la matière n'est pas à la portée de tous.

On connaît aujourd'hui plusieurs centaines de reliefs qui représentent cette même scène ; le musée d'Athènes en possède une très riche série de belle époque attique, et, à Constantinople même, on en trouve plus de soixante exemplaires qui s'échelonnent du Ve siècle aux derniers temps de l'empire. Je crois qu'il y faut voir simplement une transposition, dans la vie d'au delà, d'une scène ordinaire de la vie terrestre ; le mort y mange, entouré de sa femme, de ses esclaves, de ses animaux favoris, comme il faisait dans sa demeure ; ce que nous voyons, ici et le plus souvent, ce n'est pas le repas à proprement parler, le *deipnon*, ce n'en est que le dernier service, les *secondes tables* sur lesquelles on prend le dessert, gâteaux, fruits et menues friandises ; c'est le commencement du *symposion* et le moment où l'on se met à boire. Ce caractère réaliste d'une conception qui se compliqua dans la suite d'un symbolisme plus raffiné explique l'identité presque complète, aux époques les plus anciennes, des représentations du banquet des morts et du festin des vivants. Je regrette



de ne pouvoir reproduire ici quelques fragments, encore inédits, d'une frise en terre cuite, qui ont été découverts, il y a quelques années, à Larisa d'Éolie : on y retrouverait tous les motifs de notre relief, l'homme couché sur son lit, la femme assise à son chevet, le chien sous la table et jusqu'au grand vase de bronze porté sur un trépied : selon toute vraisemblance, ces reliefs n'ont rien de funéraire, mais représentent des scènes empruntées à la vie seigneuriale du temps. En bien des cas la distinction est malaisée à faire. Le même sujet apparaît sur une œuvre presque contemporaine de notre stèle, le sarcophage du « Satrape », trouvé dans la nécropole royale de Sidon. On l'interprète en général comme un banquet funèbre : mais il est difficile d'admettre qu'après avoir consacré aux exploits du prince vivant les grands tableaux des faces principales, le sculpteur ait relégué sur un petit côté l'image de celui que la mort revêt d'une puissance héroïque et presque divine. En réalité, il a voulu, — et cette composition est si logique et si naturelle qu'on s'étonne qu'elle ait pu être méconnue, — ayant montré son personnage dans l'exercice du pouvoir, se livrant au plaisir royal de la chasse, le montrer ensuite dans son palais, festoyant majestueusement en présence de sa femme et de ses serviteurs favoris. Rien n'est plus conforme à l'esprit antique. Sur le sarcophage chypriote d'Athiénau (au musée de New-York), ne voyons-nous pas quatre joyeux convives se divertissant sans vergogne avec des musiciennes et des courtisanes qui leur caressent aimablement le menton?

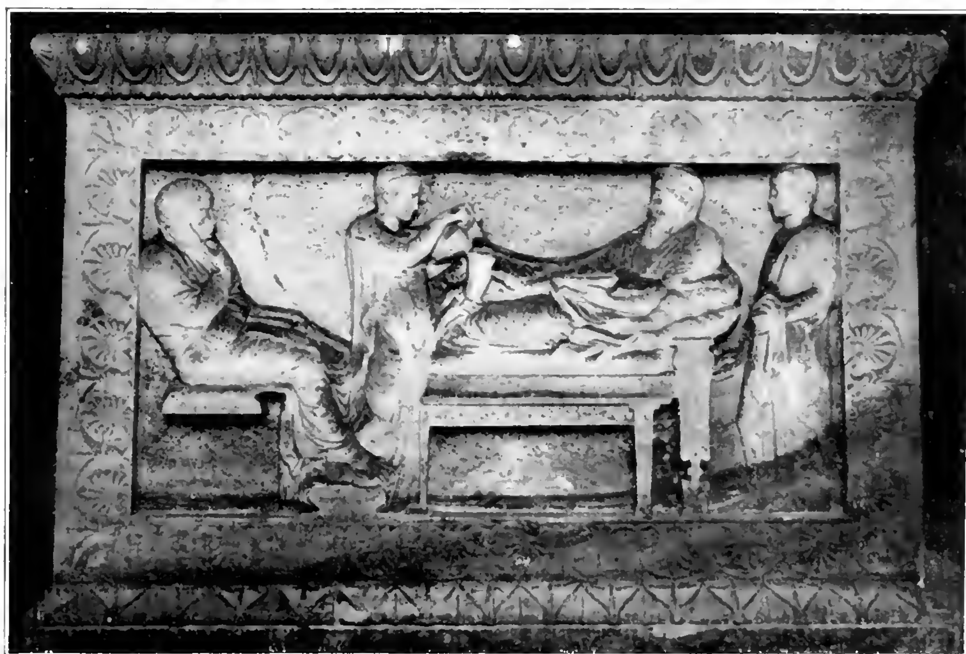
Cette imitation directe de la vie quotidienne se reconnaît encore à l'aisance et à la simplicité de la composition : la figure du mort s'y détache sans effort, au milieu, à la place qu'elle doit naturellement occuper : la largeur de son lit laisse aux extrémités deux espaces égaux où s'insèrent les deux autres personnages ; la tête de la femme assise et celle du jeune homme debout, par une convention commune à tout l'archaïsme et qui s'est continuée longtemps, sont à la même hauteur ; avec un sentiment très juste, le sculpteur s'est bien gardé de mettre celle du mort sur l'axe du relief, évitant ainsi l'effet désagréable qu'auraient produit ces trois têtes aux sommets d'un triangle équilatéral : la prédominance des lignes horizontales au milieu, des verticales à gauche, le mélange, à droite, des unes et des autres, introduisent un nouvel élément de variété : mais le trait caractéristique, c'est d'avoir tourné le jeune échanson, non

pas vers son maître, mais du côté opposé, vers le dehors ; par là, l'artiste semble exprimer sa volonté de ne pas fermer sa composition, de ne pas l'enclore dans les formes d'une symétrie trop rigide ; il lui a donné un centre, mais elle se développe librement autour de ce centre et sans y converger : c'est comme un morceau découpé dans la réalité qu'il a transporté sur le marbre, avec une géométrie subtile qui accuse le rythme des choses en s'adaptant à elles.

Ce procédé de composition, nous le retrouvons précisément sur le sarcophage du « Satrape », non pas tant peut-être sur le panneau que nous reproduisons que sur ceux des longs côtés. La chasse du prince, en particulier, se développe avec une indifférence de la symétrie qui apparaît avec évidence quand on la compare à la scène analogue, si fortement centrée, si exactement balancée, du sarcophage « lycien ». Or cette manière, dont l'indolence s'oppose si nettement à la rigueur du bel ordre attique, elle est propre aux Ioniens, — le sarcophage du « Satrape » est une œuvre de pur ionisme, comme le « lycien » est directement inspiré de l'école de Phidias, — et les Ioniens l'avaient sans doute conservée comme un héritage lointain des vieux maîtres mycéniens et crétois. Rien d'ailleurs ne doit moins suprendre que de retrouver dans une stèle thasienne l'influence de l'Ionie. Il semble bien qu'au VIe siècle l'influence de ces merveilleux artistes, de ces décorateurs incomparables, ait essaimé sur toute la Méditerranée avec leurs bateaux, leurs colons et leurs marchandises. Pour Thasos nous le savions déjà par ce relief d'Héraclès archer, qui décorait une des portes de la ville, cet Héraclès trapu, court sur jambes, tout en chair et en rondeurs, et qu'on n'aurait pas été surpris de découvrir aux environs de Milet ou d'Éphèse. Il y a plus : le motif même du banquet, tel qu'il apparaît sur notre stèle, pourrait être une invention ionienne, car les Grecs primitifs, et ceux d'Homère encore, ne mangeaient pas couchés, mais assis, et c'est par les Ioniens que l'usage oriental du lit de table fut introduit dans le monde hellénique.

Mais si l'influence ionienne se fit sentir partout, elle se fit sentir différemment, selon la complexion de ceux qui la subissaient. Or, les Thasiens, Pariens d'origine, étaient sculpteurs de race. Les leçons des Ioniens ne leur furent pas inutiles et l'on peut supposer qu'ils y gagnèrent, avec une maîtrise rapide de la technique, un sens de la beauté qu'ils n'auraient pas

trouvé au même degré, à cette époque, chez les peuples de la Grèce continentale ; mais ils ne laissèrent pas aliéner leur personnalité, et, aux preuves que nous en avions déjà, notre relief en vient ajouter une nouvelle. Nous n'y retrouvons plus rien de ces formes courtes, épaisses et rondes, qu'ont tant aimées les sculpteurs d'Asie mineure, rien de ce modelé gras et facile, qui ne va jamais plus loin que l'épiderme ; ce qui frappe au contraire, ce sont les proportions allongées, c'est la fermeté du dessin, et



BAS-RELIEF DU SARCOPHAGE DU « SATRAPE » (MILIEU DU Ve SIÈCLE AV. J.-C.).
Constantinople, Musée impérial ottoman.

même un peu de sécheresse et de dureté dans les contours. La jeune femme rappelle de très près une petite stèle thasienne du Louvre, qui représente aussi une fileuse, assise sur le même fauteuil, tenant d'une main une colombe, et de l'autre la quenouille[1] ; elle est d'un travail assez fin, mais rapide, simple silhouette à fleur de marbre, sur laquelle le peintre

1. Elle est exposée dans une vitrine de la salle grecque ; en la publiant dans le *Bulletin de correspondance hellénique* de 1900, j'ai eu le tort de la prendre pour une stèle votive à Aphrodite et de ne pas reconnaître la quenouille qu'elle tient dans la main droite.

étendait ses couleurs. Chose curieuse, la figure de notre stèle a encore les mêmes défauts : le buste mal rattaché aux jambes, et les cuisses beaucoup trop longues pour mieux remplir toute la largeur du fauteuil : c'est, malgré cela, une petite image délicieuse, d'une poésie discrète et pénétrante, et dont on ne trouverait guère l'équivalent que dans l'ionisme raffiné de ces exquises plaquettes de terre cuite qui, découvertes récemment à Locres Épizéphyrienne, sont aujourd'hui l'un des plus précieux ornements du musée de Tarente[1]. Certaines d'entre elles doivent dater, comme notre stèle, des environs de l'année 460, et présentent, comme elle, ce savoureux mélange d'archaïsme et de liberté. Je crois qu'au Parthénon même, on ne trouverait pas une expression de la beauté juvénile plus noble et plus parfaite que le jeune échanson du relief thasien ; ce qu'il importe de noter, au point de vue historique, c'est que rien ne lui ressemble plus que la statue connue sous le nom d'Éphèbe de Stéphanos (j'entends pour les proportions et les formes du corps, non pour le type de la tête dont il existe d'ailleurs plusieurs répliques, et l'une, en très bel état, à la glyptothèque de Ny-Carlsberg) ; il en parait résulter, avec une sorte de certitude, que cette statue n'est pas, comme on l'a dit, un pastiche d'époque impériale, mais bien la copie d'une œuvre de la première moitié du ve siècle.

Aussi bien il suffit de regarder côte à côte le banquet du « Satrape » et le nôtre, pour comprendre tout de suite en quoi celui-ci se distingue d'une œuvre proprement ionienne. Ce n'est pas seulement par le détail des formes, par un autre idéal de beauté physique, c'est par l'esprit même et le caractère moral. Le relief du « Satrape » a un caractère de sensualité qu'on n'a pas assez remarqué : cette femme paresseusement assise sur son fauteuil, les pieds croisés négligemment, les mains inoccupées, a la beauté épaisse et la nonchalance d'une levantine grasse et oisive, et ce jeune serviteur est trop beau et d'une grâce étrangement ambigue avec ce déhanchement qui donne au buste les contours flexueux d'un corps féminin. Qu'on lui compare l'échanson du banquet thasien, — et cette comparaison s'impose, car tous deux reproduisent en l'invertissant une attitude presque semblable ; — n'est-il pas vrai que c'est la figure nue qui est la figure chaste ? N'est-il pas vrai aussi que les deux reliefs s'opposent comme l'atmosphère

1. Elles ont été publiées par M. Quagliati dans l'*Ausonia*, III, 1908, p. 136-234.

lourde et chargée de parfums d'un harem asiatique à l'atmosphère limpide



DÉTAIL DE LA STÈLE FUNÉRAIRE DE THASOS
Constantinople, Musée impérial ottoman

et légère d'une maison grecque ? Tout est semblable dans les deux œuvres et rien n'est plus différent que l'impression qu'elles donnent ; tout respire

ici la pureté et la sérénité, tout y est vigoureux et sain : dans le geste du mort qui tend la coupe il y a comme l'énergie d'un commandement ; l'épouse baisse pudiquement les yeux et travaille en silence, les pieds joints sur son tabouret ; et l'enfant, montrant ingénument son beau corps nu, sert avec la grâce noble et décente d'un fils de race libre.

L'œuvre n'est pas attique, mais elle procède du même concours d'influences que la sculpture attique du grand siècle : à Thasos comme à Athènes, les qualités les plus hautes et les plus graves, adoucies et égayées par les qualités ioniennes, ont produit ces œuvres puissantes et gracieuses où les Grecs reconnurent tout de suite l'expression définitive du génie de leur race. Que l'on complète notre relief par la couleur ; que l'on étende sur le fond un bleu profond et calme ; sur les draperies un beau rouge et un peu de rose ; sur les chairs une chaude patine à la cire, on aura devant les yeux un tableau qui ne différera pas beaucoup de ceux qu'a dû voir dans sa jeunesse le peintre Polygnote, et l'on comprendra qu'un Thasien ait pu devenir, à cette époque et à Athènes même, le chef de la plus grande école de peinture.

Ce beau bas-relief aura donné à Hamdy bey l'une de ses dernières joies. C'est lui qui m'avait proposé de le publier et je ne puis même plus l'en remercier. Voilà deux mois que le fondateur et le directeur du musée impérial est enterré dans son jardin de Ghebzeh, au milieu de ces fleurs et de ces arbres qu'il avait tant aimés. Cette perte laisse à tous ceux qui l'ont connu un deuil inconsolable. Mais l'œuvre survit à l'homme ; entre les mains pieuses et savantes de son frère Hallil bey, qui fut dès les premiers jours son plus intime collaborateur et qui lui a succédé, entre celles de son fils Édhem bey, formé à son exemple et par ses leçons, le musée de Constantinople ne saurait déchoir. Déjà si riche, il reste ce qu'il était, selon la parole prophétique d'Hamdy bey, le musée de l'avenir. J'en ai longuement parlé ici-même, ne pensant guère, hélas ! que mon hommage dût précéder de si peu les hommages suprêmes que tout le monde savant a rendus à cette grande mémoire. Mais il est dit qu'il ne nous appartient de connaître ni les temps ni les heures.

Gustave MENDEL.

LES SALONS DE 1910[1]

L'ARCHITECTURE



L y a deux Salons d'architecture, comme il y en a deux de peinture et deux de sculpture. Ils ne sont pas comparables. La scission a été l'œuvre d'artistes mécontents, peintres et sculpteurs. Les architectes qui sont allés ensuite les rejoindre étaient en nombre infime et non pas tous des plus remarquables : en effet, pour la section d'architecture, le jury de la Société des Artistes français disposait d'un tel nombre de récompenses qu'il ne pouvait guère mécontenter que ceux des exposants que leurs envois ne permettaient vraiment pas de satisfaire. Ces architectes qui émigrèrent à la Société nationale étaient surtout, avec les protagonistes du « modern style », ceux qui, semblant attribuer plus d'importance aux matériaux eux-mêmes qu'à leur mise en œuvre, insistent tellement sur les procédés de construction dus à l'industrie moderne qu'on les prendrait plus volontiers pour des fabricants ou des inventeurs brevetés que pour des architectes. Le discrédit où est tombé le « modern style » n'était pas fait pour améliorer les conditions dans lesquelles se présente l'exposition d'architecture de la Société nationale : aussi, avenue d'Antin, on ne rencontrera dans les salles consacrées à l'architecture que quelques relevés inférieurs à ceux de même nature qui sont exposés à l'autre Société, la

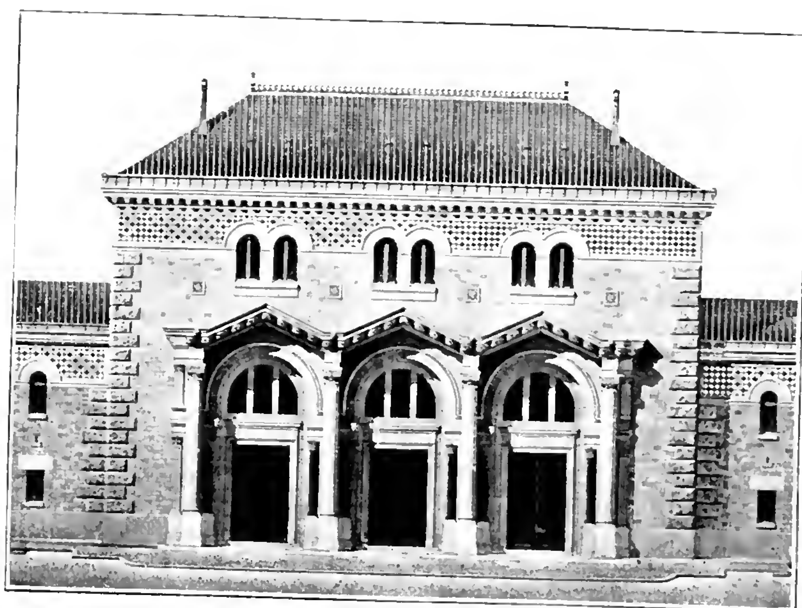
1. Second article. Voir la *Revue*, t. XXVII, p. 321.

maquette d'un architecte qui a eu l'idée bizarre d'imaginer une salle de théâtre souterraine au milieu des Tuileries et les fantaisies d'un architecte espagnol, où l'étrangeté ne suffit pas à remplacer les qualités indispensables à une composition architecturale.

Quoi qu'ils puissent prétendre, les architectes de la Société nationale ne personnifient ni une école ni une doctrine, et c'est à la Société des Artistes français que nous retrouvons la lutte traditionnelle des classiques et des romantiques représentés, les premiers par l'Institut, l'École de Rome et les architectes des Bâtiments civils, les autres par le corps des architectes des monuments historiques. Cette lutte sera plus particulièrement manifeste cette année, car les deux partis vont s'y disputer la médaille d'honneur.

De ce que M. Laloux avait inauguré en 1885 la médaille d'honneur d'architecture avec son admirable restauration du temple d'Olympie, on est resté quelque temps sous cette impression que seul le pensionnaire de quatrième année de la Villa Médicis pouvait prétendre à cette récompense, en exposant la grande restauration qui constitue son dernier envoi. Depuis on est revenu de ce préjugé. Au Salon actuel, l'envoi de Rome de quatrième année est une restauration du *Palais de Dioclétien à Spalato*, par M. Hébrard, qui y a joint une reconstitution de la *Place du Palais communal à Sienne* au moyen âge. Cela représente une somme de travail énorme à laquelle il faut rendre hommage, mais qui semble disproportionnée avec le résultat obtenu. L'intérêt de ces sortes d'études est de rendre la vie à des ruines et de nous faire saisir le caractère de civilisations disparues. Or, les restaurations de M. Hébrard, très consciencieusement faites, sont froides et nous laissent froids. Quiconque a assisté, le 16 août, à la fête du Palio, à Sienne, se figure ce qu'était au moyen âge cette ville restée presque intacte, bien mieux qu'on ne peut le faire en regardant les châssis exposés ici. Quant à la restauration du palais de Spalato, elle est loin de donner l'idée de grandeur et de somptuosité qu'évoque en nous le nom de Dioclétien, grand empereur au temps où Rome était un grand empire et où l'art grec, au début de la civilisation byzantine, unissait la magnificence orientale à la majesté de ce monde romain parvenu à son apogée et trop vaste désormais pour subsister dans son entier. Dans cette restauration, la décoration intérieure et le détail de l'ornementation sculpturale manquent également de caractère. M. Hébrard expose en même temps des photographies de

fragments encore existants, et l'on peut mesurer toute la distance qu'il y a entre le travail de patience de cet architecte et les ruines décadentes mais grandioses qui en font l'objet, en regardant les détails de son projet rendus soigneusement, mais timidement et sans caractère, à côté de la photographie d'un chapiteau de pilastre à la structure fine et élégante, au feuillage d'un dessin ferme et nerveux, ou d'une console de grande allure, à la courbe ample et voulue, belle malgré la profusion d'ornements qui la surchargent.



CHAUSSEMICHE. — ÉTABLISSEMENT THERMAL DE CHATEL-GUYON.
FAÇADE DU BATIMENT CENTRAL.

M. Magne, le concurrent de M. Hébrard, expose des restaurations de *l'Abbaye de Fontevrault* et du *Palais de Justice de Poitiers*. C'est là aussi un travail considérable, très bien fait et très bien présenté. Comme celui de M. Hébrard, il laisse quelque chose à désirer. De même que l'on regrette de ne pas reconnaître dans la restauration du palais de Spalato le souffle qui n'a pas cessé d'animer l'art antique jusque durant sa décadence, de même on regrette de ne pas trouver dans les dessins de M. Magne la souplesse et la liberté qui ont été les caractères essentiels de notre art du

moyen âge. En somme, on demeure pénétré de respect devant le travail de ces deux architectes également méritants, mais on aimerait presque mieux qu'il fût un peu moins complet et qu'on y vit briller une petite étincelle.

Parmi les envois de même genre (relevés ou restaurations), mais de moindre importance, il convient de citer, du côté des classiques, une restauration du *Trophée d'Auguste à la Turbie*, par M. Formigé, et les rendus de M. Hulot : *Plafond du palais Farnèse* et *Intérieurs du dôme de Pise;* avec son dessin pur, net, précis sans sécheresse, son rendu fin, distingué, sobre, juste assez poussé pour exprimer la forme et compléter le dessin sans le faire disparaître, M. Hulot montre là, comme à son ordinaire, une nature d'artiste. Dans le camp des Monuments historiques, il faut voir une intéressante restauration de *Saint-Jouin de Marnes*, par M. Déverin, et une très jolie étude de *l'Abbaye de Fontgombault*, par M. Hardion. Enfin, on regardera avec intérêt les peintures que M. Chauvet a relevées au prieuré de Saint-Ours-d'Aoste, et on admirera sans réserve celle que M. Ypermann a rapportée du Palais des papes. A vrai dire, M. Ypermann n'est pas tout à fait un architecte, il ne l'est même pas du tout, bien qu'en témoignent le livret et les médailles qu'il a obtenues à juste titre dans la section d'architecture. C'est un peintre. Il a fait sa carrière d'école dans la section de peinture, il a exposé tout d'abord au Salon dans la section de peinture, et il y a été mentionné ou médaillé. Depuis, il est venu chez nous et il nous fait trop d'honneur pour que nous nous en plaignions. Il s'est consacré à relever, un peu partout, les anciennes peintures murales que le temps dégrade, que mine l'humidité et qui disparaissent un peu chaque jour. Il apporte à ce travail une prodigieuse habileté de métier, mise au service d'une intelligence, car son talent, d'une étonnante souplesse, conserve à chaque peinture son caractère, en même temps qu'il la rend avec l'exactitude d'un relevé d'architecture. Il amasse pour la commission des Monuments historiques une collection d'un prix inestimable.

Si maintenant, après avoir passé en revue tous ces envois qui ne sont que des travaux de rendu ou d'érudition, nous cherchons des œuvres originales, nous serons frappés de la pauvreté de l'exposition à cet égard, et nous ne trouverons à citer qu'un joli petit *Hôtel de ville* bien étudié et bien rendu, par MM. Bessin et Tougard de Boismilon, et le très remar-

quable *Établissement de Châtelguyon*, avec lequel M. Chaussemiche vient de remporter le prix Duc. Signalons tout de suite la critique qu'on peut adresser à ce projet. M. Chaussemiche a adopté, pour la façade de son bâtiment central, un motif inspiré de celui des Thermes; or, ce motif, très monumental, est grand et exprime une donnée architecturale montant de fond et ne comportant qu'un étage; dans l'Établissement de Châtelguyon, il accuse un vestibule de proportions moyennes, et les besoins du programme l'ont fait surmonter d'un étage d'habitation. De là, une certaine indécision dans l'échelle et une nuance de désaccord entre le motif principal et ce qui l'avoisine, désaccord qui subsiste malgré le talent dépensé pour tout harmoniser. Cette réserve faite, il faut louer hautement ce projet dans toutes ses parties. Le plan en est simple et bien conçu, l'étude de la façade est savante, les détails sont cherchés avec la sévérité d'un artiste raffiné et difficile pour lui-même. Dans le rendu, M. Chaussemiche, dessinateur incomparable, ne fait pas étalage de son habileté; c'est un rendu sobre, sincère et sérieux dans toute la force de l'expression.

Mais heureusement pour MM. Magne et Hébrard, M. Chaussemiche a déjà eu la médaille d'honneur.

La visite de l'exposition inspire des réflexions que nous ne croyons pas devoir taire. L'enseignement de l'architecture en France, c'est l'enseignement de l'École des beaux-arts, et l'on peut dire que tout ce que l'on a tenté d'instituer contre elle, ou à côté d'elle, n'existe pas; tout véritable architecte est passé par elle et le Salon d'architecture est entièrement une exposition d'élèves ou d'anciens élèves de l'École des beaux-arts. Or, on est obligé de le reconnaître, en même temps que, en raison du nombre croissant des candidats, les examens d'admission y deviennent de plus en plus difficiles et que pour les élèves une fois admis les concours s'y multiplient et la lutte devient de plus en plus rude, les architectes qui en sortent sont de moins en moins maîtres de leur art.

Il ne faut pas reprendre les éternelles critiques formulées contre l'enseignement classique, puisque l'enseignement de l'école est devenu de plus en plus large et que l'architecture du moyen âge y est l'objet d'une étude spéciale. Le mal ne vient pas des principes d'enseignement, mais, au contraire, d'une déviation de ces principes. A force de multiplier

les concours, on a transformé le séjour à l'École des beaux-arts en une sorte de course aux mentions, où les élèves doivent constamment produire sans jamais avoir le loisir d'acquérir: ils se font alors une technique de concours, dans laquelle ils deviennent plus ou moins habiles, mais qui est tout autre chose que l'art de l'architecture. L'encombrement des ateliers a rendu les professeurs de plus en plus étrangers à leurs élèves et leur enseignement tend vers l'enseignement *ex cathedra* au lieu de cette influence insensible et continue qui constitue la véritable éducation artistique. L'envahissement de l'École par les étrangers a produit des résultats désastreux. Tant qu'ils n'étaient qu'un ou deux dans un atelier, c'étaient eux qui en subissaient l'influence; à présent qu'ils y sont en nombre, ils *déteignent* forcément sur leurs camarades. Ces étrangers sont surtout des Américains; ils apportent leur goût du superlatif et la contagion de leur mégalomanie. Certains concours, comme celui du prix Chenavard où chaque concurrent se donne à lui-même son programme, permettent aux élèves de rêver des édifices gigantesques, en dehors de toute considération de dépense et même de réalisation matérielle; les exagérations les plus absurdes paraissent à ces jeunes gens la marque du génie, alors qu'elles ne sont qu'une preuve d'impuissance.

Les cours de dessin de figure et de modelage, dont l'institution était excellente en principe, ont mis les architectes en contact immédiat avec les peintres dont ils ont pris les défauts, et dans leurs rendus, négligeant les véritables qualités d'une étude d'architecture, ils en viennent à chercher sur un vague crayonnage une tache de couleur amusante. Il y a là un défaut dont la généralisation risquerait d'étouffer peu à peu, chez nous, les qualités de mesure, de goût, de pondération et d'harmonie, qui avaient fait jusqu'ici des Français les architectes par excellence.

MAX DOUMIC.

LA PEINTURE

II

Qui n'a vu cette élégie peinte, où la mélancolie d'un poète grec évoque un essaim de jeunes filles solfiant dans la douceur du soir, et que la senti-

mentalité de 1843 appelait, avec une joliesse un peu niaise, *les Illusions perdues*? A chaque nouveau Salon, le salonnier songe à la toile de Gleyre et s'interroge : est-ce son regard qui condamne la réalité présente avec de



Marcel Baschet. — Portrait de M. Jean Richepin.

trop beaux souvenirs? Ne serait-ce pas plutôt cet amalgame périodique qui se fait plus monotone à travers les ans? Au CXXVIII^e^ Salon catalogué depuis l'an 1673, l'effort paraît moindre, et plus rare la volupté de la découverte... Et plus d'une absence ajoute à la grisaille diffuse de l'année; aujourd'hui, sans reparler des morts, la poésie nous manque, car les poètes

les plus vivants se font regretter : dans cette foule prévue, vaste désert d'œuvres, nos yeux chercheraient vainement M. Henri Martin, l'original héritier du suave Puvis de Chavannes, ou l'automne mythologique de Mlle Dufau. Ces deux noms suffisent à nous rappeler que les absents n'ont pas toujours tort : et ce n'est point l'immense triptyque de pseudo-paysanneries, trop adroitement illuminées par M. Abel Bertram, qui suppléera le beau peintre ensoleillé des *Faucheurs*, ni les trop symboliques nudités stylisées par un intelligent Norwégien, disciple de Bœcklin, M. Hans Heyerdahl, qui remplaceront le bois sacré cher à la plus ardente de nos poétesses du pinceau.

Puisque le triptyque a repris faveur, c'est encore moins la trilogie dédiée à *Saint Gens*, patron légendaire et pieux du Comtat venaissin, par son compatriote, M. Paul Vayson, qui consolera nos yeux ; et le *Saint Cuthbert*, de Duez, respirait, au lointain Salon de 1879, une autre senteur de printemps. M. Georges Bergès a beau dévoiler *la Douceur de vivre* au milieu des rhododendrons, M. Gorguet quitter la florentine illustration du *Lys rouge* afin de remplacer sans émoi le regretté Toudouze à l'*Entrée d'Henri IV à Rennes*, M. Clovis Cazes appeler un centaure à son *Cortège antique* et bachique, ou M. Victor Tardieu dérouler les formules connues d'un plafond, le déclin du rêve se fait cruellement sentir ; et les virtuoses mêmes, comme M. Charles Hoffbauer, ou les tendres audacieux, comme M. Ernest Laurent, se sont abstenus de retarder la fuite endolorie de nos illusions.

A défaut de la poésie, la réalité nous reste : et quel langage plus ou moins positif nous tiendront 1.478 peintres, auteurs de 1.927 toiles ? Les printemps défunts l'ont tenu déjà. Ne comptons plus sur un miracle. Et, pourtant, sous la croissante monotonie des choses et des êtres, cette année sans poèmes nous réservait presque une surprise : à défaut d'intrépides chimères ou d'innovations, sa réalité sans lyre et sans ailes n'est pas totalement dépourvue de lyrisme, puisqu'elle affirme, avec la juvénile vieillesse de M. Jean-Paul Laurens, et, plus encore, avec l'érudition mouvementée de M. Detaille, un renouveau de l'histoire. Or, sur la page de l'écrivain, comme sur la toile du décorateur, l'histoire la plus rigoureuse n'est-elle pas encore une manière de poésie ? L'art qui se croit le plus réaliste ou qui se veut le plus vrai n'est qu'invention. Que vaut cette

invention? Tout le mystère de l'art est contenu dans la réponse qu'il inspire.

La plupart du temps, l'historien de la plume ou du pinceau n'a pas vu l'événement qu'il retrace; et tout son talent consiste à nous en fournir une hallucination tellement persuasive que le lecteur ou le spectateur ne distingue plus la réalité disparue de l'image présente et suppose un instant que la journée victorieuse ou funèbre s'est réellement passée de la sorte :



Paul-Albert Laurens. — Didon.

en présence d'un tableau d'histoire, la plus grande ingéniosité de l'historien ne serait-elle point de faire oublier son intervention? Soldat de l'année terrible, M. Detaille n'a pu voir le soleil enfumé des Trois Glorieuses, ni, sept ans plus tard, la brèche crépusculaire de Constantine enfin prise : il n'était point né, c'est une excuse; et, seule, la métempsycose expliquerait la présence réelle de M. Jean-Paul Laurens à l'imposante *Reddition d'Yorktown*... Et, cependant, nos deux historiens s'attaquent à de pareilles évocations et s'efforcent de les rendre assez vraisemblables pour nous arrêter aussitôt devant le *sujet*. Comment chacune de ces personnalités s'y

prend-elle pour disparaître, après tant de labeur, à la minute évocatrice ?

Il me semble, aujourd'hui, que nous oublions un peu moins promptement, devant l'illusion, M. Laurens que M. Detaille : on sent quelque froideur, pour ainsi dire panoramique, dans le quadruple panneau cintré que le vieux maître a minutieusement brossé pour le palais de justice de Baltimore ; et malgré la belle tache écarlate d'un habit sur un pré, reconnaissons que le sombre évocateur de la mort de *Jeanne d'Arc* ou de l'apothéose de *Beethoven* nous a plus fortement émus. La plus respectueuse franchise est le seul langage permis à la sympathie. Mais on retrouve immédiatement l'auteur savant de *la Voûte d'acier* dans le geste du général Cornwallis qui remet solennellement son épée à Washington, déjà vieux, entouré du jeune marquis de La Fayette et de ses deux amis, le comte et le vicomte de Rochambeau : nous revivons, par ce geste, au 11 octobre 1781 ; un parfum d'ancien régime est parvenu jusqu'au nouveau monde, et les fleurs de lys, qui flottent auprès du jeune drapeau de l'indépendance américaine, ont apporté, par-delà les mers, l'azur généreux de la douce France. Eh bien ! sans invoquer les lances de Velazquez à *la Reddition de Breda*, que manque-t-il à cette parade trop agencée pour nous émouvoir ? Un mouvement lumineux, que ne saurait suggérer ce défilé régulier d'une garnison vaincue de sept mille Anglais (on ne les voit pas tous), un souffle, un rayon, que sais-je ? qui vivifierait, avec la brise de l'océan voisin, parmi la dentelle et la poudre, cette rencontre de la fin d'un monde avec l'aurore des temps nouveaux. Il ne s'agit point de peindre des idées ; et le critique, autant que l'artiste, est averti que « la peinture est fille de la terre » ; mais ces alignements de troupes, reliés par de noirs chevaux qui raccordent le premier plan, suffisent-ils à donner l'idée d'une ère nouvelle, ouverte au siècle de Louis XVI et de George III ? Ici, le décor ne glorifie plus assez le document ; et l'érudition se laisse trop sentir.

Ce n'est pas sans raison que notre lyrique Eugène Delacroix distinguait, dans son art éloquemment silencieux, des prosateurs et des poètes : en peinture aussi bien qu'en littérature, prose et poésie relèvent moins du genre ou du sujet traité que de l'âme qui l'anime ; en dressant *la Liberté* sur la barricade de 1830, Delacroix, réaliste, était poète au Salon du printemps suivant, comme Gros, quand il osait préférer les victoires de Bonaparte aux batailles d'Alexandre, comme Géricault, quand il montrait le



Aimé Morot. — Portrait du baron Edmond de Rothschild.

naufrage de la Méduse aux yeux timorés de son temps: et les historiens inspirés sont les romanciers du vrai. M Detaille n'est pas plus Balzac que M. Laurens n'est Michelet; mais on devine de l'émotion dans sa science précise. Et cette précision s'efface à propos dans l'intérêt qu'elle fait naître : avec prudence, elle abandonne à Delacroix la personnification de la déesse «aux puissantes mamelles», guidant de son drapeau «la sainte canaille» qui se ruait pour la liberté; mais ce drapeau tricolore, que le plus beau peintre de 1830 et le poète des *Iambes* faisaient superbement claquer sous le ciel noir, n'est pas absent de l'instant glorieux raconté par M. Detaille : il flotte au soleil du 29 juillet, dans la pure lumière de la plus haute des tours de Notre-Dame; il est le *sujet* du drame révolutionnaire, le romantique signal vers lequel montent tous les regards des blessés et tous les bras du peuple victorieux dans la pénombre fumeuse de la triste rue du Petit-Pont, et notre vieille cathédrale, dont le jeune Victor Hugo chantait alors dans sa prose le sombre passé, fait luire à sa cime blonde un espoir nouveau : sur l'entassement des cadavres noircis, des tonneaux éventrés, des pavés sanglants, les défenseurs de la Liberté s'exaltent dans un même regard



ANTONIN MERCIÉ. — PORTRAIT DE Mlle V. DE W

La difficulté suprême de l'art est de refaire de la vie : or, cette unité de sentiment dans la variété des épisodes agite une docte composition Célébré le 18 octobre 1837, devant la brèche rose de Constantine, au

lendemain de l'assaut, *le Service funèbre du général Damrémont* recèle les mêmes qualités d'émouvante sagesse : une tristesse plane, avec le soleil renaissant, sur son décorum. La musique qui l'accompagne n'est pas le *Requiem* que Berlioz fera tonner pour lui sous la coupole des Invalides, cette innovation d'un cataclysme orchestral que le poète Alfred de Vigny trouvait « convulsive et douloureuse » ; mais l'écho fulgurant des salves se mêle au silence recueilli de l'élévation : près du pauvre cercueil, au pied d'une croix de bois sur des tambours entassés, l'aumônier dit la messe, servi par un enfant de troupe ; et tout l'état-major s'incline, tête nue, devant le double mystère du culte et de la mort, où flotte obscurément l'âme envolée d'un brave... Ici, comme sur la barricade de 1830, le regard dépasse la vérité détaillée des uniformes pour ne s'identifier qu'à la vérité du geste, à l'expressive et naturelle résignation de toutes ces bravoures, qui nous restituent le portrait le plus exactement français des meilleurs de nos ancêtres ; et c'est par ce sérieux dans la documentation que M. Detaille apparaît supérieur à son insouciant prédécesseur, Horace Vernet.

Assurément, depuis l'adroit chroniqueur de *la Barrière de Clichy*, que le dédain de Baudelaire disait « né coiffé », les progrès de la lumière diffuse ont renouvelé la tradition, très française aussi, du tableau d'histoire : mais, ici, l'intérêt s'élève au-dessus d'une mise en scène militaire ou d'une anecdote tragique, égayées par le trompe-l'œil d'un turban de zouave ou d'une giberne énorme à la ceinture d'un gavroche. A l'heure où l'ignorance prétentieuse affecte de mépriser à la fois le savoir et le rêve, un regain de l'histoire exprime une revanche assez inattendue de l'imagination servie par la science. Avec M. Cormon, qui retourne à l'Iliade, l'histoire légendaire entasse nerveusement les victimes d'Achille admiré par l'Olympe, et le poème se rapetisse au format d'un sonnet. L'idéal trop oublié ne se mesure jamais aux dimensions du cadre : autrement, *le Départ des volontaires* de 1792, groupés par M. Boutigny, serait un chef-d'œuvre : et cette vaste médiocrité nous sert de contre-épreuve pour affirmer que la reconstitution du vrai n'est pas une entreprise moins téméraire que l'évocation du beau.

« L'artiste ne doit peindre que ce qu'il peut voir » : si le positivisme autoritaire de Courbet n'était pas une hérésie personnelle, on serait privé

des grands fantômes de l'histoire aussi rigoureusement que du bois sacré des muses ; nos yeux en seraient réduits aux spectacles journaliers qui remplissent dorénavant la majeure partie des Salons. Courbet devait faire plus de disciples que Delacroix : « Nous sommes les témoins de notre temps », continuait le maître-peintre d'Ornans, « nous ne devons de témoignage que sur notre temps », et c'était trop peu dire : mais, loin des



PAUL CHABAS. — SOUS LES BRANCHES (LAC D'ANNECY).

songes précis de l'histoire, cette réalité du *sujet*, traduite par la vérité du *rendu*, parle si vite à l'esprit français qu'elle retient les meilleurs pinceaux : si *le Tyran*, dont M. Jonas abandonne au délire vengeur d'une foule la statue équestre, vaut encore moins que la trivialité de sa *Parade* foraine, *un Enterrement dans les Deux-Sèvres* dénote une certaine puissance de mémoire, avec quelque lourdeur très rurale, dans le talent de M. Gourdault : sur ce vieux fond de village et ce sol boueux, les draps noirs et les voiles blancs comme le cercueil fleuri se détachent vigou-

reusement près des blouses. A Cognac, en 1910, *les Enfourneurs* d'une fabrique de bouteilles ont arrêté la rude sympathie de M. Jules Adler, qui cherche la poésie aux pays noirs du travail humain : sur les pentes non moins fantastiques du Jura natal, un nouveau venu, M. Zingg, a profilé curieusement le *Retour des tireurs de glace ;* moins heureux avec *le Passeur*, M. André Humbert trouve, à Girgenti, sous les monts, les éléments d'une composition décorative avec ses ânons qui rythment gaiement *le Battage antique du blé*, pâli par une lueur d'orage ; moins sage que M. Bellan, M. Hanicotte a dû s'amuser pour son compte à la *Kermesse* néo-flamande qu'il caricature avec un moderne entrain d'imagier.

Peindre l'enfer du travail pénible ou du plaisir débridé, n'est-ce pas ajouter plus ou moins inconsciemment un chapitre au livre indéfini de l'histoire contemporaine ? Et les documents ne font point défaut : la difficulté commence avec l'art qu'exige la recomposition du décor ou du récit. Demandez à M. Paul Steck, à M. Chigot, à M. Jean Rémond, moins styliste que M. Henri Royer dans la blonde réminiscence d'un pardon breton. L'art, a dit un grand poète, est « la vérité choisie » : ce n'est pas seulement le genre historique qui greffe l'invention de l'ensemble sur l'imitation du détail. En dépit de Courbet, pourquoi la blême *Convalescente*, entrevue par M. Descudé, nous paraît-elle aussitôt l'une des meilleures « intimités » du Salon ? Parce qu'un sentiment a groupé près du fauteuil ancien de la vieille malade ces trois jeunes filles alanguies, l'une brodant, l'autre lisant, la plus jeune rêvant sur le tapis, pour tromper le silence des heures... La nature propose, et l'art dispose : et le regard ému n'a-t-il pas ses raisons pour retenir d'emblée ce poème familial avec la petite communiante de M. Leclercq ou le jour de fête enfantin de M. Desch ?

L'élégance heureuse est d'une interprétation plus subtile encore : il fallait cette splendeur fraîche, aperçue par M. Raoul du Gardier, cette lumière qui se fait bleue sur la mer calme, rose sur les chairs nacrées, mauve aux plis d'un peignoir et blanche au long de la balustrade, où la plus délurée des baigneuses assises laisse pendre harmonieusement ses jambes nues, pour donner un intérêt à telle *Matinée d'été* sur nos plages ; au lac d'Annecy, *Sous les branches*, un autre baiser de la lumière enveloppe la jolie baignade matinale, azurée par M. Paul Chabas, portraitiste de *Mme Henri Lavedan ; l'Après-midi*, composé par M. Aubry dans son



atelier de la Villa Médicis, est moins respirable et plus étrange. Or, le poème de la nudité, qui reprend faveur, ne choisit pas toujours pour prétexte un sport mondain : témoin la petite *Nymphe endormie*, que la brosse du statuaire Antonin Mercié caresse avec le goût qu'elle transporte à ses gracieux portraits féminins, ou la *Didon* plus imposante que M. Paul-Albert Laurens a savamment empourprée d'un classique effet de lumière. Et le nu de M. Biloul n'est qu'une plantureuse *étude* aux blancheurs de lait : Venise inspirait d'autres déesses au pinceau voluptueux de ses coloristes.

Nous sommes loin de la Venise renaissante, et le « noble tombeau » de ses palais préoccupe vraiment trop de peintres ; leurs *vues* multipliées ne sont pas moins importunes qu'un triptyque soi-disant symbolique de M. Jean Lecomte du Nouy. Mais n'est-ce pas les étrangers surtout que hante, avec plus de brio, la tyrannie d'un souvenir illustre ou le « remords du passé » ? L'apogée du plein air n'a pas aboli, chez le plus érudit des Américains, M. Max Bohm, la passion de ce Michel-Ange de Caravage que notre Poussin déclarait né pour perdre la peinture et qui plongea dans son ombre toutes les écoles méridionales du grand siècle : un profil perdu de ses *Heures dorées* nous rappelle un morceau de *la Déposition de croix* du Vatican, superbement copié par Baudry ; le grand portrait de femme brune au bord de la mer offre également l'aspect d'une page de musée. Que deviendra bientôt cette belle pâte déjà ténébreuse ?

Au clair-obscur du musée, la virtuosité de M. Richard Miller ose préférer le boudoir d'une jolie femme éprise d'une statuette chinoise et vêtue d'une soie noire à ramages variés. La réussite est exquise, étant plus sincère. Et, devant une procession castillane, le Vénézuélien Tito Salas n'est pas moins affranchi par nos maîtres français que le Napolitain Befani dans l'intérieur irisé des chapelles bretonnes : Caravage ou Ribera n'apparaissent plus ici sous la pâte fraîche. Aussi bien, l'Espagne, cette année, s'est abstenue. A défaut du Midi, le Nord s'impose avec Londres, qui nous envoie trois beaux portraitistes, MM. Craig, Rivière et Cope : et le portrait ne marque-t-il pas encore une fois le plus certain succès de la palette étrangère ?

Ingres affirmait que le portrait est « le brevet du peintre d'histoire », on sait comment il joignait l'exemple au précepte : et M. Frank Craig,

évocateur d'une *Jeanne d'Arc* médaillée au Salon de 1908, nous revient avec deux portraits magnifiques d'austère simplicité : *Sir John Jardine* et *Mrs. H.-B. Craig*, qu'on devine si vraie dans une harmonie sobre en noir et en gris, où le grain de la toile apparaît dans la demi-teinte. Un peu d'arbitraire même, en cette constante pénombre, ajoute à la majesté de la vie. Rapprocher l'aristocrate ou le professeur non moins britannique, analysés par M. Cope, du vieillard accoudé sur son bureau d'écrivain par le goût français de M. Déchenaud, c'est comprendre un art un peu *fantinesque*. Et la vieille femme au châle grenat, de M. Richebé, semble appartenir à cette famille où règne une fière discrétion.

Loin du rêve où s'isole amèrement *la Vestale condamnée* de M. Jules Lefebvre, portraits et paysages trahissent par leur nombre la paresse de l'imagination présente : il y en a, dans la pléthore, qui relèvent de l'art ; et le seul rôle du salonnier n'est-il pas de choisir dans un Salon, comme l'artiste a le devoir de choisir dans la vie ? Éliminer, c'est l'art lui-même A côté du Russe Ivan Thièle, et non loin de nos maîtres coutumiers du portrait masculin, MM. Bonnat, Morot, fidèle interprète du *Baron Edmond de Rothschild*, Ferrier, portraitiste incisif de la fine bonhomie de *M. Aynard*, la perspicacité de M. Baschet nous arrête devant la paisible autorité de *M. Jean Richepin* dans sa robe de chambre : et cette tête grisonnante a gardé la décision du regard. Le portrait du ténor *Muratore*, par M. Jean Roque, est plus ambitieusement encadré d'un paysage romantique. Aux antipodes de ce décor d'opéra, Mlle Delasalle, MM. Jean-Pierre Laurens, Joseph Bergès et Wéry retiennent les grâces mouvantes de l'enfance ; avec plus de majesté dans l'animation du jeu, M. Walhain note la ressemblance de *S. A. R. Mgr le prince Charles-Philippe d'Orléans, duc de Nemours* ; et parmi les élégances raffinées, décrites fidèlement par MM. Humbert ou Flameng, la princesse Gagarine Stourdza poétise son savoir avec sa tendresse en fixant d'un pinceau savoureux l'adolescence de sa fille.

Enfin, si le paysage n'était, comme le portrait, qu'un faible équivalent du cliché photographique, il apparaîtrait toujours, ce qu'il est trop souvent, fastidieux ; mais l'intelligent portrait de la nature est encore défendu par quelques artistes dignes de ce nom qu'on prodigue, et qui n'oublient point que tout portrait se compose : un chêne centenaire a trouvé la verte vieillesse du maître Harpignies pour exprimer son image ; et le

disciple de l'infatigable dessinateur. M. Louis Cabié, qui traduit le galbe herculéen d'un autre burgrave végétal, rivalise ailleurs avec le Hollandais Gorter dans un poème de neige où le sol bleuâtre encadre des flaques safranées, miroir d'un ciel froid. Parmi les étrangers, aussi nombreux qu'intéressants dans ces notations d'atmosphère, un *Clair de lune* vénitien de M. Berson et *l'Hiver* de M. Redfield sympathisent avec un mystérieux crépuscule français de M. Georges Le Febvre, un ciel d'orage de M. Pierre Ballue, les cyprès algériens de M. Dabadie, la solitude nuageuse de M. Foreau, près d'une nature morte colorée par M. Bompard et d'un intérieur éclairé par M. Joron, pour nous rappeler à propos que la poésie absente des grands cadres revient parfois habiter les moindres



CH.-A. WALHAIN.
PORTRAIT DE S. A. R. LE PRINCE CHARLES PHILIPPE D'ORLÉANS, DUC DE NEMOURS.

LA SCULPTURE

« Je sens que je deviens dieu », murmurait sceptiquement un souverain moribond de la décadence romaine : et plus heureux que Michel-Ange aveugle ou que notre Pierre Puget, qui reçoit un bel hommage tardif à l'autre Salon, l'un des vice-présidents de la Société Nationale a trouvé, de son vivant, des confrères assez enthousiastes pour lui rendre un équivalent des honneurs divins : un Russe exalté, M. Soudbinine, n'est pas seul à célébrer dans la glaise farouche l'auteur encore discuté du *Balzac* ; nous lisons sur la gaine d'un terme surmonté d'une tête énorme et barbue : *Au maître Rodin, ces profils rassemblés ; Émile-Antoine Bourdelle.* Ici, par une attention flatteuse autant que préméditée, le type aquilin, la carrure, la barbe de fleuve, et la disposition même des cheveux bouclés, tout concourt à suggérer dans l'esprit complaisant du visiteur le chef du *Moïse* de Michel-Ange ; à peine y manque-t-il ces deux petits rayons marmoréens qui retinrent longtemps les commentateurs chargés de tout expliquer, même les fantaisies du génie...

Voici donc M. Rodin promu l'héritier vivant de Michel-Ange ; et ce maître-ouvrier, que d'imprudents amis érigent en penseur, ne se contenterait point de palper d'une main pieuse les plans du Torse antique : il veut lui donner plusieurs pendants féminins, dont l'art savoureux accroît nos regrets ; que dira l'avenir, si l'avenir a le temps de penser, devant ces ruines exquises, volontairement décapitées par leur créateur ? S'il possède un esprit libre, également délivré de l'ironie facile et de la lourde discipline de l'adoration perpétuelle, il regrettera, comme nous, qu'un tel dompteur de matière s'astreigne à mutiler ses études, qu'un tel pétrisseur de chair ait mis tant de persévérance dans l'ébauche. Virginal ou puissant, chacun de ces deux torses féminins est un palpitant tronçon de déesse, dont le plâtre frissonne auprès du bronze nerveux des bustes : ils ont la morbidesse dont le jeune Delacroix enveloppait une captive, aux *Massacres de Scio* ; mais Delacroix, portraitiste impatient, ne mutilait pas ses rêves avec le cimeterre éperdûment dégainé du Turc. Et, depuis le Salon de 1824, l'art a décidément progressé dans son audace éliminatrice...

En fait de novateurs indépendants, on oppose volontiers à la fougue



maladive d'Eugène Delacroix la sérénité de Puvis de Chavannes : et n'est-ce pas une même nuance qui sépare M. Bartholomé de M. Rodin ? Le poète attendri du *Monument aux Morts* ne reçoit pas encore d'hommages confraternels : mais il rend des honneurs au génie défunt : le *Fragment du tombeau de Jean-Jacques Rousseau*, qu'il destine au Panthéon, respire une gravité douce : on l'imagine, avec ses guirlandes Louis XVI, sous les ombrages virgiliens d'Ermenonville : et s'il ne vise pas à symboliser l'âme incandescente du plus grand des poètes qui se soient épanchés en prose, il s'accorde à merveille avec le « ton romain » du sage dont on sait l'altière devise : *Vitam impendere vero*. Sévère d'attitude, autoritaire de geste, une liseuse assise a pour compagnes la Vérité tenant son miroir et la Nature qui répand une gerbe de ces fleurs que l'ami de la botanique aimait aussi passionnément que la musique, absente de ce beau fragment : « Mes passions m'ont fait vivre, et mes passions m'ont tué », notait le magicien familier des *Confessions* ; et la musique le tourmentait noblement, « comme s'il se fût agi de la possession d'Hélène ou du trône de l'univers » ; mais la probité lumineuse de la Pensée domina l'orage : et voilà pourquoi le plus romantique des écrivains accepterait pour interprète le statuaire de cette indolente *Baigneuse* qui sourit voluptueusement dans la pierre rosée.

En l'absence de M. Injalbert et des grâces classiques, l'archaïsme, dont l'austère salonnier de 1810 constatait la naïve influence sur nos peintres, a gagné nos sculpteurs : l'art formel par excellence a ses Préraphaélites, qui ne songent plus qu'aux morceaux antérieurs à Phidias : contre-partie fatale du romantisme exaspéré par un brillant, mais dangereux exemple, et qui se fait sentir à la paisible « rétrospective » du regretté Lucien Schnegg, amoureux, pourtant, de la vie, avec la ferveur de ceux qui n'auront guère le temps d'en jouir : statuettes et bustes, petits groupes et vivants portraits dénotent cette préoccupation récente. Et qui n'a remarqué l'étrange profil que M. Bourdelle impose volontairement à son robuste *Hêraklès tuant les oiseaux du lac Stymphale* ? Ici, la Grèce primitive des vases peints, que rappelle avec intention ce visage inexpressif et bestial, s'allie curieusement, dans le bronze, avec l'effort de ce rude sagittaire, ployé sur un genou, le pied gauche tendu sur le roc, ramassant toute sa vigueur sur son arme libératrice : alliance à signaler chez le portraitiste impétueux de *Carpeaux au travail* et de *M. Rodin*.

Si le drame seul a taillé dans la pierre dure *le Rocher de Sisyphe*, allégorie colossale et non cataloguée de M. Desbois, l'archaïsme apaisé remporte une singulière victoire avec le buste de *Paulette*, dont l'érudite naïveté de M. Despiau fait une sœur cadette et très moderne de la jeune fille inconnue du *quattrocento*. Voisin des bustes classiques de MM. Aubé, Dampt et Pierre Roche et des aimables figurines du prince Paul Troubetzkoï, de MM. Clostre et Dejean, le portrait de *Mme Cappiello*, par Mme Besnard, nous prouve, avec l'éclat rieur de ses prunelles trouées, que le goût de notre XVIIIe siècle n'est pas lettre morte et que tous les goûts sont dans l'inquiétude présente de la statuaire. Et, cependant, ce n'est pas ici qu'il faut continuer d'observer la lutte entre le nu traditionnel, incarné dans l'*Automne* endormie de M. Michel Malherbe, et l'innovation du costume moderne, endossé par les rustiques ouvriers de MM. Bourgoin et Cornu : sous la coupole de la Société Nationale, où les étrangers dépassent toujours le nombre restreint des exposants français, la statuaire est sacrifiée, disséminée, représentée par un fougueux état-major sans armée : plus féconde et plus résolument nationale au Salon des Artistes français, la sculpture y montre mieux les divergences caractéristiques d'une crise où l'exécution n'a pas moins rajeuni la matière que le costume n'a transformé les sujets.

Sous ce pâle velum, où transparaît l'immense verrière, il faut toujours surmonter une première terreur, affronter le sentiment secret d'un péril : au milieu de ces hautes machines décoratives, qui menacent d'écraser le jugement sous leur gigantesque plâtras, le regard est d'abord ébloui, perdu dans cette blanche mêlée de stèles funéraires, de cénotaphes disparates, de monuments commémoratifs, de surabondantes commandes de l'État, de fontaines d'amour et de patriotiques élans, d'anecdotes plébéiennes et d'allégories fanées, d'histoire contemporaine et d'antiques souvenirs, où des chiffonniers voisinent avec les nymphes, où le pauvre Icare personnifie l'aviateur en sa chute mortelle, où l'Inondation d'hier ne prend pas moins de figures variées, qui se rapprochent par leur insignifiance plastique, où l'imitation se jette sur l'invention, comme les fauves de nos savants animaliers sur leur proie de bronze ou de marbre, afin de répéter l'effort original de M. Roger-Bloche ou *le Baiser* plus ambitieusement nu de M. Rodin. Le temps et l'espace nous manqueraient pour dénombrer les plagiats. Et l'actualité n'enfante que rarement un chef-

d'œuvre. Oublions sans remords le groupe colossal ou telle imposante erreur, excusée par une longue patience qui ne remplace pas infailliblement le génie, pour saluer aussitôt le poétique retour de la forme nue.



G. Gardet. — Cerf et biches.

Si le poème souverain de la beauté sans voiles est retourné vers l'Olympe, il en redescend par intermittences ; et les dieux n'ont pas voulu nous punir par son exil définitif ; après nous avoir accordé le *Narcisse* de M. Gréber en 1909, remercions-les de nous signaler mystérieusement *la Jeunesse* de M. Gaudissart en 1910 : couple anonyme et sans date, comme le printemps qui ne revient jamais dans le voyage hâtif de l'homme,

mais qui renaît dans la nature éternelle avec les verdures de mai. *La Jeunesse!* Si forte est l'incantation de ce mot magique et de sa réalité dans la forme pure, que l'amoureux d'art oublie les modernités ou les allégories qui l'entourent, les dangers de l'aviation courageuse ou de l'inondation récente, et même les malheurs, ô *Patrie*, gravement symbolisée par M. Carlès, pour respirer en pleine idylle, où la poésie du monde s'exprime, ici même, en un chant d'oiseaux... C'est l'atmosphère où Carpeaux épuisé consolait sa fièvre en modelant *Daphnis et Chloé*: le maître de la vie donnait plus d'âme visible à l'adorable geste du jeune berger qui chuchote à l'oreille de sa petite amie : « Je lui parlai si bas qu'elle m'entendit », dirait Jean Dolent ; mais non moins chastement le jeune homme effleure d'une main la gorge adolescente de la belle écouteuse qui laisse transparaître un demi-sourire à ses paupières baissées : et comme cette nuance d'une ironie qui n'est pas incrédule sympathise avec la coquetterie des bras à peine repliés sous les cheveux flottants !

Ce groupe ingénieux, qui n'offre ni la morbidesse de Canova, ni la passion de Carpeaux, n'est pas seul à plaider amoureusement la revanche du nu : c'est là que s'affirme, avec un talent trop discret, le métier réfléchi de nos statuaires, qui laissent à plusieurs de nos peintres le triste soin de déshabiller de vilains modèles ; il faudrait interroger l'*Esclave* de M. Guérin, la *Nymphe* de M. Caussé, la *Chasseresse* de M. Jacques Loysel, la *Petite faunesse* de M. Piron, qui nous revient en bronze, et, surtout, l'*Emoi* traduit par M. Michelet dans le fin profil mouvementé d'une baigneuse hautaine et surprise : élégant témoignage de la persistance du goût français. Mais, sans autre transition, puisque le sujet même les rapproche, opposons le couple athénien de M. Gaudissart au couple contemporain que M. Roger-Bloche intitule un peu littérairement *Se revoir*.

Contre-partie de l'*Adieu*, qui projetait les bras dans le vide, c'est encore une des mille strophes du poème éternel et fugitif de la jeunesse : un jeune homme, en complet de voyage, une jeune femme, en robe droite, se tendent les bras sans romantisme, avec une simplicité solennisée par de longs mois de regrets : il y a du recueillement dans la tendresse des mains posées sur un doux visage : et, sous son moderne accoutrement, l'idéal s'est déplacé sans vouloir abdiquer son rôle. On repète que les novateurs du costume esquivent la difficulté, sans apercevoir que cette

difficulté s'accroît aussitôt de tout ce que perd la plastique : ici, plus de jeunes chairs enlacées pour l'enchantement des yeux : et la modernité ne doit-elle pas recourir au sentiment seul, contenu dans la largeur du geste et du faire ? Spiritualité surtout nécessaire au réalisme, s'il veut se réclamer de l'art, et que pressentait Baudelaire en proclamant « cette canaille de Rembrandt » un poète supérieur au génie païen de Raphaël.



A. Carles. — Patrie.

Entre la frileuse nudité d'une *Jeunesse* fluette et l'ample vêtement d'un *Musicien* qui joue sur son violon de pierre, un autre moderniste convaincu, M. Fernand David, s'est partagé pour favoriser le dialogue intérieur de nos réflexions ; et, de part et d'autre, il s'est montré largement poète, afin de hâter la solution d'un obsédant problème : « Au fond, les lettres et les arts émanent d'un même principe... et poursuivent le même objet, qui est de répondre à notre insatiable besoin d'échapper à la réalité. Et ils

s'envolent à la poursuite d'une *vérité supérieure*, emportés par cette sorte d'amour qui ne s'attache qu'à la beauté... » Ce langage platonicien, que ne renieraient pas nos simplificateurs du costume moderne, était jadis tenu par Eugène Guillaume, le statuaire lettré d'un *Faucheur* qui trouva, dans nos Salons plus voisins de la terre, des héritiers nombreux.

Loin de la Grèce légendaire, où *le Centaure Nessus* de M. Marqueste enlève une classique Europe, une pléiade recueillie d'observateurs citadins ou campagnards voudraient rajeunir au contact de la vie cette « vérité supérieure » que nous appelons vaguement l'idéal et qui paraît s'offrir, dans la nature même, à qui sait la voir : une petite *Couseuse* berrichonne de M. Nivet ne sera visible qu'aux yeux délicats qui devinèrent, sous la rudesse paysanne, le sentiment de Millet. « Le choix des pensées est invention », remarquait La Bruyère ; et les éléments proposés par la vie des humbles ne seraient-ils pas analogues à des « citations » qu'il faut savoir enchâsser dans une œuvre d'art ? Voilà pourquoi cette figurine en sabots a plus d'attrait que la trop jolie *Bergère* de M. Henri Plé, que les intimités de MM. Alliot et Bigonet, qui réjouiront les mères, que l'*Amitié* même, personnifiée par deux pauvres vieilles, dans un groupe mal placé de M. Birot : plus profondément que la *Sortie de bal*, entrevue par M. Saïn, la *Couseuse* de M. Nivet nous dit que l'idéal est moins une terre promise aux chasseurs de chimères qu'une sorte de paradis perdu par notre insouciance et dont il serait temps de retrouver le chemin...

Sans doute, en dépit de leur exactitude, ni les Bigoudines de bronze, groupées par M. Quillivic, ni les vieilles Briardes, analysées dans leur village par M. Niclausse, ne sauraient nous faire oublier les lignes pures de la jeunesse nue : la jeune beauté, fleur de la statuaire, en demeure l'idéal souverain, plus *vrai* que le réel. Mais, dans l'art comme dans la vie, on la cueille rarement : notre modernité n'est pas le printemps de la Renaissance. Et comme un amant plein de regrets, l'art s'élance dans l'univers ou dans le passé ; loin de l'Olympe ou de l'exceptionnelle idylle, il voyage et rapporte, avec M. Herbert Ward, un exotique et vivant souvenir de l'expédition Stanley : la race noire a ses Hercules et ses Vénus ; loin du Parthénon, le plus robuste disciple du maître Frémiet se mesure avec l'éléphant de l'Inde qui jongle avec un tigre furieux pour sauver sa progéniture, et cette masse se meut éloquemment sous l'ébauchoir de

M. Gardet; comme les plus forts sont les plus doux, sa puissance se fait élégance dans le bronze élancé du cerf et des biches.

C'est principalement dans la sculpture monumentale que le duel entre l'ancien rêve et la modernité s'accuse : auteur d'un rude *Forgeron* qui se repose appuyé sur son marteau de bronze, M. Henry Bouchard a rehaussé la catastrophe récente avec un rigide souvenir de nos vieux imagiers, en



HENRY BOUCHARD. — MONUMENT AUX AÉRONAUTES DU DIRIGEABLE « RÉPUBLIQUE ».

couchant les quatre malheureux aéronautes du dirigeable *République* sous un linceul moyenâgeux; et tandis qu'il rend cet hommage funèbre *aux Victimes du Devoir*, M. Landowski, dont l'érudition s'inspire des Védas pour chanter dans le bronze archaïque un *Hymne à l'Aurore*, agenouille deux cariatides cyclopéennes pour supporter une stèle « en l'honneur de Ceux dont l'Œuvre impérissable ne porte pas de nom » : l'idée est noble, et l'exécution volontairement fruste, assez *rodinesque*, en plein bloc. Un tel romantisme est une exception dans ce Salon sage.

Idéale ou contemporaine, les deux tendances voisinent dans la pensee

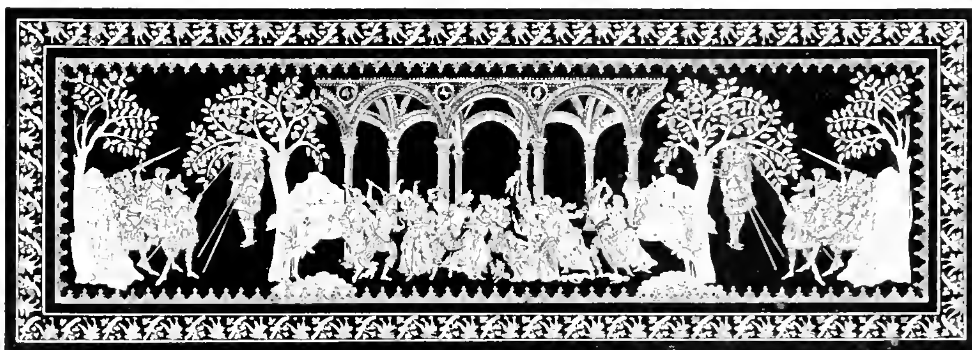
d'un admirateur de Versailles, M. Gustave Michel : au pied du vaste *Monument à Jules Ferry*, pour glorifier l'effort éducateur qui restera la meilleure part de son œuvre, une mère confie sa fillette à l'institutrice ; et personnifiée dans la méditation d'un Archimède, *l'Extase de l'Infini* porte pour épigraphe : « Le silence éternel des espaces infinis m'effraie... » Grandiose aveu de ce Pascal aussi peu tendre à la « vanité » de la peinture que Newton aux « poupées de marbre » ; et les savants du grand siècle apprécieraient mal l'hommage à leur vigoureux contemporain *Pierre Puget*, peintre et sculpteur, que la paisible énergie de M. Sicard incarne à propos dans un athlète musclé, fils de ses robustes rêveries. En asseyant familièrement *Nicolas Poussin* sur un chapiteau brisé de la campagne romaine, M. Roux a cherché l'abord sérieux de ce contemplateur solitaire et grave comme un « père de Sorbonne », à qui revient toujours le chœur disséminé de nos traditions.

Puget, Poussin : voilà notre âme permanente, plus *vraie* que toutes nos impressions fugitives ; et n'est-ce pas en eux que nous aimons à revivre afin d'oublier les tyrannies de la mode, à l'heure de porter un jugement sur les plus courageux des efforts nouveaux ? Lectrice de Plutarque et stoïque dans la mort comme dans l'amour, elle était de leur famille idéalement française, cette *Mme Roland* dont M. Vital-Cornu n'imagine qu'un portrait approximatif, daté de Sainte-Pélagie; et fringant dans sa veste de grand valet, le *Coquelin* de M. Mercié semble un contemporain des plus gaulois de Molière : aussi bien, c'est l'art même de l'acteur et de son portraitiste que cette évocation par l'accord du costume et du geste.

Un pareil souvenir d'un long passé, qui fut notre éducateur, n'a pas moins heureusement dirigé M. Denys Puech, portraitiste du musicien *Louis Diémer*, ou M. Hippolyte Lefebvre en son image, à la fois naturelle et décorative, du *Cardinal Richard* en prière, émacié sous le poids de la mitre, de l'étole et de la lourde chape ; et c'est devant un buste, affectueusement modelé par M. Jean-Paul Laurens pour se reposer d'une immense décoration, que nous quitterons le Salon de 1910, où le charme de *la Jeunesse* exhale un rare parfum d'art parmi tant de science.

RAYMOND BOUYER

(*A suivre.*)



LE SODOMA

TROIS JUGEMENTS CONTESTÉS SUR SA VIE ET SON ŒUVRE

Il y a peu de grands maîtres italiens plus mal connus en France que le Sodoma. De ce peintre, mi-Piémontais, mi-Siennois, nous ne possédons à peu près rien : quelques dessins placés sous son nom au Louvre et à la Bibliothèque de l'École des beaux-arts, mais dont pas un n'est de sa main[1]; un tableau, un seul, *le Christ portant la croix*, dans une collection particulière, au château de Beauregard, en Savoie! On pourrait compter, je crois, les critiques et les amateurs qui ont vu les uns et les autres.

L'Italie a conservé quelques chefs-d'œuvre de tout premier ordre. Ils ne sont guère moins ignorés, hors le *Saint Sébastien* de Florence et aussi les fresques et les tableaux de Sienne : les trois *Scènes de la vie de sainte Catherine*, qui sont la plus émouvante, la plus humaine et la plus profonde expression de l'amour sacré, l'*Ève* de la Galerie Communale, qui est l'image même de la volupté et de la tendresse, *le Christ à la colonne*, la *Madone* du Palais Public. Pour les autres, il faut des voyages pénibles

1. Voir mon article sur *les Dessins attribués au Sodoma au Musée du Louvre et à l'École des Beaux-Arts*, dans *Les Arts*, février 1910.

ou des démarches désagréables, sans qu'on réussisse toujours à contempler telle peinture où le maître a mis tout son génie. Trente fresques au couvent de Monte-Oliveto-Maggiore : mais quelles luttes avec les cochers d'Asciano si l'on ne veut pas se soumettre aux neuf heures de voiture nécessaires en partant de Sienne! Et à Rome, pour voir *les Noces d'Alexandre et de Roxane*, l'Oaristys la plus troublante et la plus chaste, il faut implorer le farouche administrateur de la Farnésine inhabitée, en montrant patte blanche et en s'engageant sur l'honneur à ne prendre ni photographie ni croquis!

Voilà de mauvaises conditions pour bien connaître un peintre. Aussi ne parle-t-on guère du Sodoma sans répéter trois lieux communs de la critique : sur la foi de Vasari, on l'accuse d'avoir eu des mœurs détestables; on dit encore qu'il fut élève du Vinci et qu'il n'y eut jamais artiste plus versatile. Or, ce sont là trois erreurs qui ont empêché jusqu'à présent la critique de prononcer sur le peintre piémontais un jugement équitable.

Laissons la question des mœurs : il est difficile de l'éclaircir à quatre siècles de distance. Il semble bien toutefois que Vasari, ennemi déclaré du Sodoma, se soit servi de son surnom pour le calomnier. On avait les idées larges en Italie, à la Renaissance; il ne faut pas oublier cependant que Léonard de Vinci, pour une accusation du même genre, fut appelé devant les magistrats, tandis que les archives de Sienne, si minutieusement dépouillées, n'ont jamais rien révélé contre la mémoire du Sodoma; or, des lois édictées du vivant même du peintre, à Sienne, où il passa sa vie presque toute entière, prononçaient des peines sévères allant jusqu'au bucher contre quiconque était convaincu du vice dont on l'accuse. Giovan-Antonio Bazzi n'aurait pas porté aussi allègrement son surnom, — il en fit des chansons qu'il accompagnait sur le luth, — s'il n'avait eu la conscience tranquille. Il ne faut voir là, sans doute, qu'une « blague » d'atelier un peu forte, dont il supporte d'ailleurs encore les conséquences.

Le Sodoma fut-il un élève du Vinci? Aucun document, aucune attestation contemporaine n'en font foi. Vasari parle seulement du « coloris ardent qu'il rapporta de Lombardie ». Vasari eut-il négligé de mentionner un fait qui aurait ajouté à la gloire de Léonard et de l'école florentine? Les renseignements positifs font en tout cas complètement défaut à ce sujet. Nous savons, par contre, que Giovan-Antonio Bazzi fut durant sept

années le « garzone » de maître Martino Spanzotti, à Verceil et à Casale,



FIG. 1. — LE SODOMA.
SAINT BENOÎT DONNE SA RÈGLE AUX MOINES OLIVÉTAINS (1503-1504)
Santa Anna in Creta (province de Sienne)

qu'ensuite il vint à Sienne vers 1500. On en a voulu conclure qu'il était resté dans l'intervalle à Milan : tout en admettant qu'il avait pu ne pas

faire partie de l'atelier même de Léonard, on a affirmé qu'il avait sûrement subi son influence.

En l'absence de documents écrits, c'est sur un autre terrain qu'il faut porter la discussion, sur l'examen direct de l'œuvre du maître.

Les peintures datées les plus anciennes qui nous soient parvenues décorent un réfectoire, au couvent de S. Anna in Creta, dans la province de Sienne; deux documents des archives de Florence précisent qu'elles furent commencées en 1503 et terminées l'année suivante. Six fresques réparties sur deux parois représentent, d'un côté, la *Multiplication des Poissons et des Pains*, en trois compositions; de l'autre, *Saint Benoît donnant sa règle aux moines olivétains* (fig. 1), *la Pieta*, *la Vierge et l'Enfant avec sainte Anne*. Elles sont ingénues, maladroites et charmantes, tout imprégnées de tendresse câline. Mais les critiques ne les ont-ils pas vues, pour avoir affirmé que celui qui les a peintes dépend d'une façon quelconque du Vinci? Toutes les qualités que le Vinci recommande avec tant d'insistance dans son *Trattato della Pittura* en sont absentes. Le Sodoma, comme son maître Spanzotti, ne connaît d'une façon précise ni le dessin, ni l'anatomie, ni la perspective; il ignore le clair-obscur et il ne s'est pas encore préoccupé des problèmes de la lumière et du coloris. Toute cette préparation, presque scientifique, qu'avait recherchée l'école florentine tout entière et qu'avait reprise en la perfectionnant le plus grand de ses maîtres, on sent qu'elle est entièrement étrangère au jeune peintre piémontais. La technique est large, rapide et primesautière, sans rien de cette recherche de finesse, de netteté et de précision qu'eurent tous les maîtres de l'école milanaise. Les types ne diffèrent pas moins profondément: les visages sont plus ronds que ceux du Vinci; les corps sont trapus, bien en chair, à la fois vigoureux et un peu mous, bien éloignés de la haute élégance léonardesque. L'expression est faite surtout de douceur et de tendresse; on pressent la volupté si vive des œuvres postérieures du maître, de ses merveilleuses *Noces d'Alexandre et de Roxane* (pl. p. 445), de son *Ève* de la Galerie de Sienne (fig. 6). Mais, en vérité, est-ce, parce que le Vinci et le Sodoma ont tous deux su rendre l'émoi sensuel des corps et des âmes, que l'un doit être l'élève de l'autre, et ne voit-on pas que les êtres que comprend le Sodoma n'ont rien de commun avec l'humanité intelligente, troublante et pensive de Léonard?

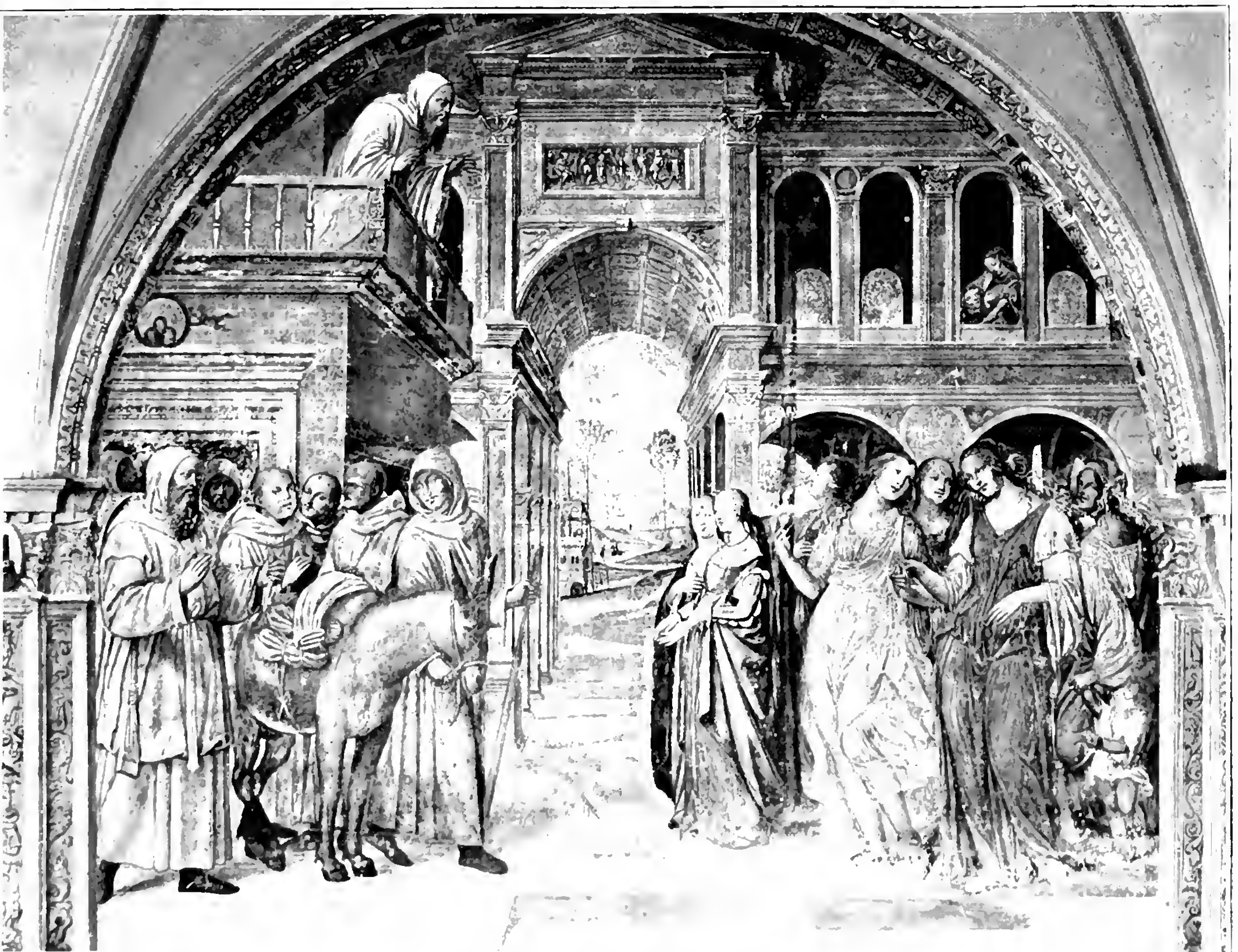


FIG. 2. — LE SODOMA. — DANSE DES COURTISANES VENUES POUR TENTER SAINT BENOÎT (1505).

Monte-Oliveto Maggiore.

Pour étudier et bien entendre la formation artistique du Sodoma, il faut aller à quelques lieues de S. Anna, dans un autre couvent olivétain, Monte-Oliveto-Maggiore. Le monastère s'élève dans un des sites les plus



Fig. 3 — Le Sodoma.
Le Bienheureux Bernard Tolomei fonde l'ordre des Olivétains (1508).
Monte-Oliveto-Maggiore.

grandioses de la Toscane, dans ce désert sauvage et souriant de la Creta siennoise. Des terres argileuses, coupées par des ravins abrupts, quelques oliviers : au printemps, un blé rare, quelques genêts en touffes d'or ; point d'autre végétation, en été, que les cyprès et les chênes, dont les moines ont entouré leur immense couvent de briques roses. Mais les collines

toscanes se perdent à l'infini en grandes lignes harmonieuses, et les matins comme les soirs ont des tons d'une douceur que n'oublient jamais ceux qui les ont une fois contemplés.

Dans le grand cloître, Luca Signorelli peignit, en 1497, dix fresques



Fig. 4. — Le Sodoma.
Fragment de « Le Bienheureux Bernard Tolomei fonde l'ordre des Olivétains ».

illustrant la vie de saint Benoît. Le Sodoma fut chargé de terminer l'œuvre commencée, et exécuta, d'août 1505 à août 1508, trente autres fresques qui sont toutes dans le même cloître. On peut fixer la date de chacune d'elles, presque à un mois près. Il suffit pour cela d'étudier les nombreux documents qui nous sont parvenus à ce sujet. Les comptes du monastère, conservés aux archives de Sienne, désignent explicitement la première

composition qui fut exécutée, la *Danse des courtisanes*, à laquelle firent suite toutes les fresques peintes sur cette même paroi, placée au sud. Un passage souvent cité d'une chronique du couvent, aujourd'hui en possession du P. Lugano, mentionne la décoration des parois sud et est, et le chroniqueur se plaint que l'insouciance du peintre ait retardé la terminaison de la décoration complète du cloître. Il est facile d'en conclure que la paroi est fut peinte après la paroi sud, et que la paroi nord fut faite en dernier lieu[1]. Mais, en vérité, ces textes ne font que confirmer l'évidence, car on suit, pas à pas, la transformation que subit la manière du peintre dans l'exécution de cet ouvrage immense. Et on s'aperçoit que, venu avec une technique et une conception purement quattrocentistes, il marcha lentement, avec des arrêts et des hésitations, vers les procédés, les idées, les goûts du XVIe siècle, tout en accomplissant des progrès techniques considérables.

Voyez la première fresque, la *Danse des courtisanes* (fig. 2). Les formes sont grêles, les attitudes maladroites, les mouvements gênés; la perspective est absente; les proportions entre les figures et les constructions sont fausses; le modelé est rond; le coloris est enfantin, au point que le peintre s'est servi du même ton pour peindre les tuniques grises des moines et la robe du petit âne qu'ils emmènent avec eux. Cela ne diminue point le mérite de cette fresque, une des plus charmantes de tout le cloître. L'étonnement candide du bon saint, voyant entrer dans son monastère les courtisanes que le prêtre Florenzo y avait envoyées par vengeance, la grâce de ces belles filles, d'ailleurs point provocantes, le départ des moines effarés, ingénus et joyeux de vivre, sont autant de tableaux d'une poésie délicieuse. Mais la main est malhabile, la conception bien enfantine et tout enserrée dans les formules quattrocentistes.

La *Destruction du Mont-Cassin, Saint Benoît donnant la règle aux*

1. On peut compléter ces renseignements par l'examen de la manière et établir ainsi l'ordre de succession des fresques : 1° paroi sud, commencée en septembre 1505, par la *Danse des courtisanes*, et terminée en novembre 1506 ; 2° paroi est (avec *le Christ à la colonne* et *le Christ portant la croix*, aux piliers), commencée en décembre 1506 par le *Départ de Norcia*, de manière identique à la dernière fresque de la paroi précédente, la *Réception de Placide et de Maure*, et continuée vers la droite jusqu'à la *Construction des monastères*, exécutée vers la fin de 1507 ; 3° paroi nord, commencée par le *Miracle du blé*, et continuant vers la droite jusqu'à la *Délivrance du prisonnier* (fin 1507 et premiers mois de 1508) ; 4° enfin, sur la paroi ouest, que Signorelli avait laissée inachevée, la *Destruction du Mont-Cassin*, et dans un corridor, *Saint Benoît donnant la règle aux Olivétains* (1508).



LE SODOMA. — LES NOCES D'ALEXANDRE ET DE ROXANE (FRAGMENT) [illegible]

Fresque. — Rome, Farnésine.

Olivétains (fig. 3), qui furent les derniers travaux du peintre à Monte-Oliveto-Maggiore, sont d'un autre siècle. Le jeune peintre s'est-il transformé entièrement ? Non sans doute, il s'est surtout complété : il a réalisé les intentions qu'il avait laissé deviner dans les premières fresques : il s'est épanoui. Il a moins de poésie et plus de force, moins de tendresse et plus de volupté : il s'est fait homme. Et ce goût pour une beauté nouvelle, qui modifiait alors toutes les écoles italiennes, s'est également emparé de lui. Ses figures sont devenues plus robustes, plus souples, plus aisées ; les mouvements sont plus amples : les expressions plus ouvertes, plus complètes et plus franches. Au point de vue technique, il y a un pas immense de franchi : le dessin reste toujours large et rapide, mais il a pris une fermeté, une assurance nouvelles (fig. 4) : le jeune peintre a acquis des connaissances anatomiques précises et complètes : les erreurs de perspective ont disparu : le coloris est varié, savant, libéré des puériles ignorances que nous avons relevées dans la *Danse des courtisanes*.

Le Sodoma n'était pas léonardesque avant d'arriver à Monte-Oliveto-Maggiore : son talent s'est formé au couvent même, pendant les trois années qu'il y a séjourné, loin de toute influence, de tout centre d'art : nous savons, par les comptes du monastère, que, sauf un court voyage dans une bourgade voisine, S. Gemignano, il ne s'est jamais absenté. Peut-on donc encore dire que le Sodoma est un élève du Vinci ?

On le dit cependant. M. Frizzoni, le grand critique milanais, qui fut un de ceux qui étudièrent avec le plus d'autorité l'œuvre du Sodoma, soutenait autrefois que le jeune peintre avait subi l'influence de Léonard aussitôt après son départ de Verceil et avant son arrivée à Sienne. Avec une rare sincérité, il reconnaît aujourd'hui son erreur ancienne en constatant que les premières œuvres du Sodoma ne portent aucun caractère léonardesque[1] ; mais, assez curieusement, il prétend que l'influence du Vinci n'en est pas moins évidente : il la recule de quelques années et la fixe vers 1513-1515 ; le Sodoma aurait travaillé à cette date à la Farnésine et se serait rencontré à Rome avec le grand Florentin.

Cette thèse nouvelle me paraît aussi insoutenable que l'ancienne. Que l'on compare la *Destruction du Mont-Cassin* et la *Fondation de l'Ordre*, qui sont les dernières fresques de Monte-Oliveto-Maggiore et furent, par consé-

1. *Opere di maestri antichi*, dans *l'Arte*, 1906.

quent, exécutées en 1508, avec *les Noces d'Alexandre et de Roxane* (pl. p. 445), qui ne sont probablement pas de 1514, comme le dit M. Frizzoni, mais de 1509-1510, avec le *Cenacolo* de Florence (1515) et les fresques de S. Bernardino, à Sienne (1518) (pl. p. 449) ; je choisis ces travaux parce que ce sont les seuls de cette époque dont les dates soient établies par des documents, mais je pourrais ajouter tous ceux que des raisons de style permettent d'assigner à cette période. Les promesses et les intentions des deux fresques de Monte-Oliveto-Maggiore sont réalisées dans les œuvres subséquentes, qui n'en sont que le développement logique. Ces œuvres forment un ensemble très défini, de même nature, de même technique, de même sentiment. Et si cette seconde manière a pris naissance dans le désert de Monte-Oliveto, loin de tout centre d'art qui ait pu déterminer le peintre dans un sens quelconque, si le Sodoma n'y a ajouté dans la suite qu'une maîtrise plus grande, si ses créations ultérieures n'ont pas changé de nature mais seulement de valeur, je ne vois pas où placer cette influence léonardesque ; ses partisans mêmes reconnaissent désormais qu'elle n'existait point dans les toutes premières œuvres : elle est impossible à Monte-Oliveto : elle est impossible dans la suite, puisque aucun changement de manière ne s'est manifesté.

On peut présenter à ma thèse deux objections qui sont, je crois, moins solides que spécieuses. Dans *l'Adoration des Mages* de S. Agostino de Sienne (fig. 7), et dans le *Saint Ansanus* du Palais Public de la même ville, deux figures révèlent à n'en pas douter l'imitation léonardesque ; le jeune roi mage et saint Ansanus lui-même sourient de ce sourire mystérieux et fin, cher au Vinci et à l'école milanaise. Ce sont des frères du *Saint Jean-Baptiste* du Louvre. Mais cela suffit-il vraiment pour faire du Sodoma un disciple même éloigné, même indépendant du Vinci ? *L'Adoration des Mages* fut probablement exécutée entre 1525 et 1530 ; le *Saint Ansanus* fut terminé en 1530 ; le Vinci était mort depuis onze ans. Ces traces d'imitation léonardesque sont les seules qu'on puisse relever dans les œuvres indiscutées du Sodoma. Est-ce à la fin de sa carrière, passé la cinquantaine, qu'un peintre original, de grand talent, dont la réputation est établie, va changer une nouvelle fois sa manière ? Aussi bien sa manière n'est-elle pas changée ; elle reste la même, large, rapide, sans recherche de finesse ni de précision. Comparez cette tête du roi mage à tel tableau de Luini, de Cesare da Sesto, de Solario ou de Boltraffio ; il y a un abîme entre les deux fac-

tures. De tout l'enseignement du Vinci, fait de science précise, réfléchie et pénétrante, le Sodoma n'aurait retenu que deux sourires, et à l'âge de cinquante ans! Ne peut-on pas conclure que ce sont là des imitations accidentelles qui ne touchent en rien à l'originalité du maître?

La seconde objection est plus longue à réfuter. On peut relever l'influence du Vinci dans un certain nombre de tableaux qui portent, dans les galeries publiques et privées, le nom du Sodoma. Mais ces attributions sont-elles justifiées? Je suis persuadé du contraire, et plusieurs critiques, M. Baudi di Vesmes, le directeur de la Pinacothèque de Turin, M. Sinigaglia, l'ancien directeur de Brera, le peintre Franchi de Sienne, ce connaisseur si fin de l'école siennoise, ne sont pas d'un avis différent. La confusion initiale de l'école à laquelle appartient le Sodoma fut la cause de ces attributions erronées, qui dénaturent la vraie physionomie du grand peintre piémontais. Morelli, dont je suis loin de méconnaître les grands mérites et à qui doit toujours recourir quiconque s'occupe d'art italien, est celui dont la responsabilité est le plus engagée à ce sujet. On sait quel vigoureux émondage il fit subir à ce que l'on considérait autrefois comme l'œuvre authentique de Léonard de Vinci; il n'y avait pas de galerie



Fig. 5. — Le Sodoma. — Ève (vers 1520).
Sienne. Galerie des Beaux Arts.

italienne ou européenne qui n'eût du maître florentin un tableau ou un dessin. Morelli mit ordre à ces prétentions ridicules. Mais, par un parti pris assez étrange, il reversa sur le Sodoma bon nombre de ces œuvres plus ou moins léonardesques, qui vont de la *Madone* de Brera à la *Madone* de Bergame[1].

La première est une œuvre de valeur digne d'être attribuée à un maître, — qui ne soit pas le Sodoma, je m'empresse de le dire. Pour la seconde, je la vis avec stupeur. C'est un tableau mal peint, plus mal dessiné, où les formes humaines sont ridiculement trahies; les enfants ont d'invraisemblables jambes terminées en pointe; je défie que l'on trouve, dans tout l'œuvre certain du Sodoma, quoi que ce soit qui approche de cette pauvreté. Il existe d'autres tableaux de la même main, par exemple, celui de la collection Layard, à Venise, et celui de la merveilleuse collection Crespi, à Milan; M. Crespi, toutefois, ne croit point que son tableau soit du peintre piémontais.

On connaît le système de Morelli, cette sorte d'anthropométrie artistique, basée sur l'étude des formes propres à chaque maître. Voici celles qu'il indique pour le Sodoma : « la main a les doigts fuselés; — l'attache des doigts à la main est souvent indiquée avec une fossette; — l'œil est en forme d'amande; — les paysages représentent le plus souvent une vaste plaine coupée par des eaux, avec de petits groupes d'arbres, limitée d'un côté par une colline avec des habitations munies de tours, des temples romains et des arcs[2] ».

Ces observations sont justes, mais on conviendra qu'elles sont rudimentaires. Voyons l'application du système et ses conséquences.

Le paysage de la *Madone* de Brera correspond à peu près à celui des œuvres du Sodoma, qui sont d'une authenticité indiscutable, au moins dans les lignes générales, sinon dans les détails de facture (fig. 6). Mais je ne trouve ni les doigts fuselés, ni la fossette, chers à Morelli; comparez ces mains avec celles de *l'Ève* de la galerie de Sienne (fig. 5) ; vous verrez la différence. L'œil est-il en amande? C'est une question qu'on pourrait débattre; les mots n'ont pas, hélas! la précision d'un dessin. Il est plus simple de faire

1. La première porte le n° 286 du catalogue de Brera de 1904, la deuxième, qui fait partie de la collection Morelli à l'Académie Carrara, porte le n° 60.
2. *Della pittura italiana*, p. 151. Milan, 1897.



LE SODOMA. — PRÉSENTATION DE LA VIERGE AU TEMPLE (FRAGMENT) [illegible]

(Sienne, Oratoire de San Bernardino)

quelques comparaisons. Le Sodoma employa successivement deux formes d'œil; je prends pour type de la première l'œil de la Madone, dans la *Nativité* de la galerie de Sienne; pour la deuxième manière, celui de l'*Ève* de



Fig. 6. — École de Léonard. — La Vierge et l'Enfant.
Milan, Brera.

la même galerie. Regardez toutes les figures féminines de la maturité du maître, vous y trouverez le même œil très allongé, la ligne de la paupière supérieure parallèle à celle du sourcil. L'œil de la *Madone* de Brera ne ressemble pas plus à celui de la première manière qu'à celui de la seconde.

Mais, si encore le paysage, les mains et les yeux présentaient des

analogies, cela suffirait-il pour justifier une attribution aussi étrange ? Les auteurs du catalogue de Brera supposent que le tableau fut dessiné par Léonard et peint par le Sodoma. J'ignore sur quels faits ils appuyent leur hypothèse, qui me paraît invraisemblable. Dans sa jeunesse, le Sodoma ne possédait pas la science nécessaire pour peindre un tel tableau : la *Nativité* de Sienne en fait foi. Plus tard, dans son âge mûr, eût-il accepté de colorier les dessins de Léonard ? Aucun document, aucun texte contemporain, ne dit que les deux peintres aient eu des relations entre eux ; mais en admettant même qu'on ait proposé cette tâche au Sodoma et qu'il ait bien voulu s'en charger, l'eût-il remplie de cette manière ? Le Sodoma n'a jamais employé un clair-obscur aussi savant, aussi poussé, avec ces ombres pénétrantes et déliées, si caractéristiques de l'école de Léonard. Voyez ses meilleurs tableaux à l'huile, son *Saint Sébastien*, la *Madone* de la chapelle du Palais Public, à Sienne, la *Lucrèce* de Hambourg ; voyez même la fameuse tête du jeune roi, à expression léonardesque, dans l'*Adoration des Mages* de S. Agostino, de Sienne. Le modelé y atteint-il jamais une semblable précision ? Et ce coloris intense et brillant, le trouvera-t-on dans un seul des tableaux indiscutés du Sodoma ? Ce ne peut être lui qui a peint ce tableau, et si les auteurs du catalogue de Brera le croient dessiné par Léonard, s'ils apportent cette restriction à l'opinion de Morelli, c'est qu'ils reconnaissent implicitement que les formes n'ont pas de rapport avec celles qui sont habituelles au Sodoma. Et, en effet, ses figures sont plus pleines, moins fines ; les yeux sont moins enfoncés, le nez plus gros, la bouche plus petite, le corps moins élégant. J'admettrais, si l'on veut, l'hypothèse de cette sorte de collaboration que proposent les auteurs du catalogue de Brera, à condition qu'ils effacent le nom du Sodoma et qu'ils le remplacent par celui de quelque peintre milanais.

Des critiques ont dit encore, pour expliquer la différence qui existe entre les œuvres certaines du Sodoma d'une part, et, de l'autre, cette Madone et quelques tableaux analogues, qu'ils auraient été peints entre 1518 et 1525, pendant le séjour que le maître aurait fait alors en Lombardie : aucun document ne nous a été conservé sur cette période, d'où cette hypothèse d'une absence prolongée de Sienne. Mais si l'on peut présumer qu'il fit, en effet, vers 1519, un voyage, — de durée d'ailleurs tout à fait incertaine, — dans le nord de l'Italie, rien ne permet de dire



FIG. 7. — LE SODOMA. — L'ADORATION DES MAGES (VERS 152[illegible]-1530)

Sienne, Église Sant'Agostino

qu'il y changea sa manière pour la rapprocher de celle du Vinci; il suffit, pour s'en convaincre, de comparer les fresques de S. Bernardino, qui sont de 1518, et celles de S. Domenico, qui sont de 1525; elles diffèrent de mérite, mais non point de nature, et je ne pense pas que personne puisse soutenir sérieusement qu'un maître abandonne pendant cinq ans son style, sa façon de sentir et d'exprimer la beauté, et qu'il y revienne ensuite simplement parce qu'il a changé de résidence.

Si j'ai réussi à réfuter Morelli à propos de la *Madone* de Brera, — qui est en vérité fort belle et qu'il eut raison de faire acquérir par cette galerie, — il est inutile de discuter d'autres attributions du même genre, celle de la *Madone* de Lord Battersea par exemple, qui donnent au Sodoma des œuvres purement léonardesques. Pour la *Léda* de la galerie Borghèse, Morelli dut reconnaître lui-même qu'il s'agissait d'une copie, mais il prétendit que l'original, aujourd'hui perdu, était du Sodoma; hors M. Hobart Cust, qui suppose, en outre, dans un livre récent sur le Sodoma[1], que la copie est de Girolamo del Pacchia, je ne sais plus personne qui accepte encore cette idée.

S'il est un cas où la théorie des formes caractéristiques paraît inapplicable, c'est pour le fameux *Portrait de femme* de l'Institut Staedel, à Francfort. Les peintres italiens avaient la liberté la plus large; je ne crois pas pourtant qu'on leur eût permis, dans un portrait, de changer les traits de leur modèle, selon leur goût particulier, pour une forme spéciale des lèvres, des yeux ou des mains. Et c'est pourtant parce que la dame de Francfort a les yeux en amande et les doigts fuselés que Morelli croit que le tableau est du Sodoma. La critique d'ailleurs ne parvient pas à en découvrir le véritable auteur: plutôt que de reconnaître son ignorance, elle propose Sebastiano del Piombo, Pâris Bordone, Jean Scorel, Dosso Dossi et le Parmigianino: on a ainsi le choix des maîtres et des écoles. M. Cust est un des rares écrivains qui revendiquent encore cette belle peinture pour le Sodoma. Il veut, en outre, que ce soit l'effigie d'une Spannocchi, de Sienne, dont un parent aurait protégé le peintre; le Sodoma, par reconnaissance, aurait donné à ce tableau des soins tout particuliers, qui expliquent les différences de manière. Je crois difficile que l'on se contente de cette explication.

1. R. H. Hobart Cust, *G. A. Bazzi*, Londres, 1906.

Si l'on estime avec moi que toutes les œuvres léonardesques attribuées au Sodoma ne lui appartiennent point, que les *Madones* de la galerie de Bergame et de la collection Layard, ne sont pas de lui, pas plus que le *Portrait de femme*, de Francfort, — et je pourrais encore allonger cette liste, — on admettra sans peine que le reproche de versatilité qu'on lui adresse n'est nullement mérité. Il travaillait de façon irrégulière: il se fiait trop souvent à ses qualités d'improvisateur; il n'a pas toujours fourni l'effort qu'on était en droit de réclamer de son talent. C'est là un reproche sérieux qu'on peut lui faire, mais cela ne signifie point, comme on l'a prétendu, qu'il ait varié dans sa façon d'inventer et de concevoir. En fait, il est difficile de rencontrer une personnalité plus clairement marquée. La poésie tendre et ingénue de Monte-Oliveto laissait facilement prévoir les troublantes voluptés de la Farnésine, le pur et brûlant amour de la chapelle Sainte-Catherine. C'est à Monte-Oliveto que se dégagent ses idées d'art. A ses débuts comme à son déclin, on peut constater le goût du peintre pour la beauté vigoureuse. Enfin, dans ceux mêmes de ses tableaux qui sont le moins heureux, on retrouve la main habile, libre, ardente, caressante et forte des grands chefs-d'œuvre.

Et devant ces chefs-d'œuvre, en vérité, on ne se demande point à quelle école appartenait le merveilleux artiste qui les a conçus. On ne s'inquiète point s'il resta ou non toujours fidèle à lui-même. La *Roxane*, l'*Ève*, l'*Évanouissement* et l'*Extase de sainte Catherine* parlent assez clairement à l'esprit et au cœur pour qu'ils n'aient point besoin de commentaires. Mais on admettra néanmoins qu'il vaut toujours la peine de préciser la physionomie d'un maître, même dans ses traits secondaires, et de présenter son œuvre dépouillée des adjonctions injustifiées qui la défigurent.

L. GIELLY



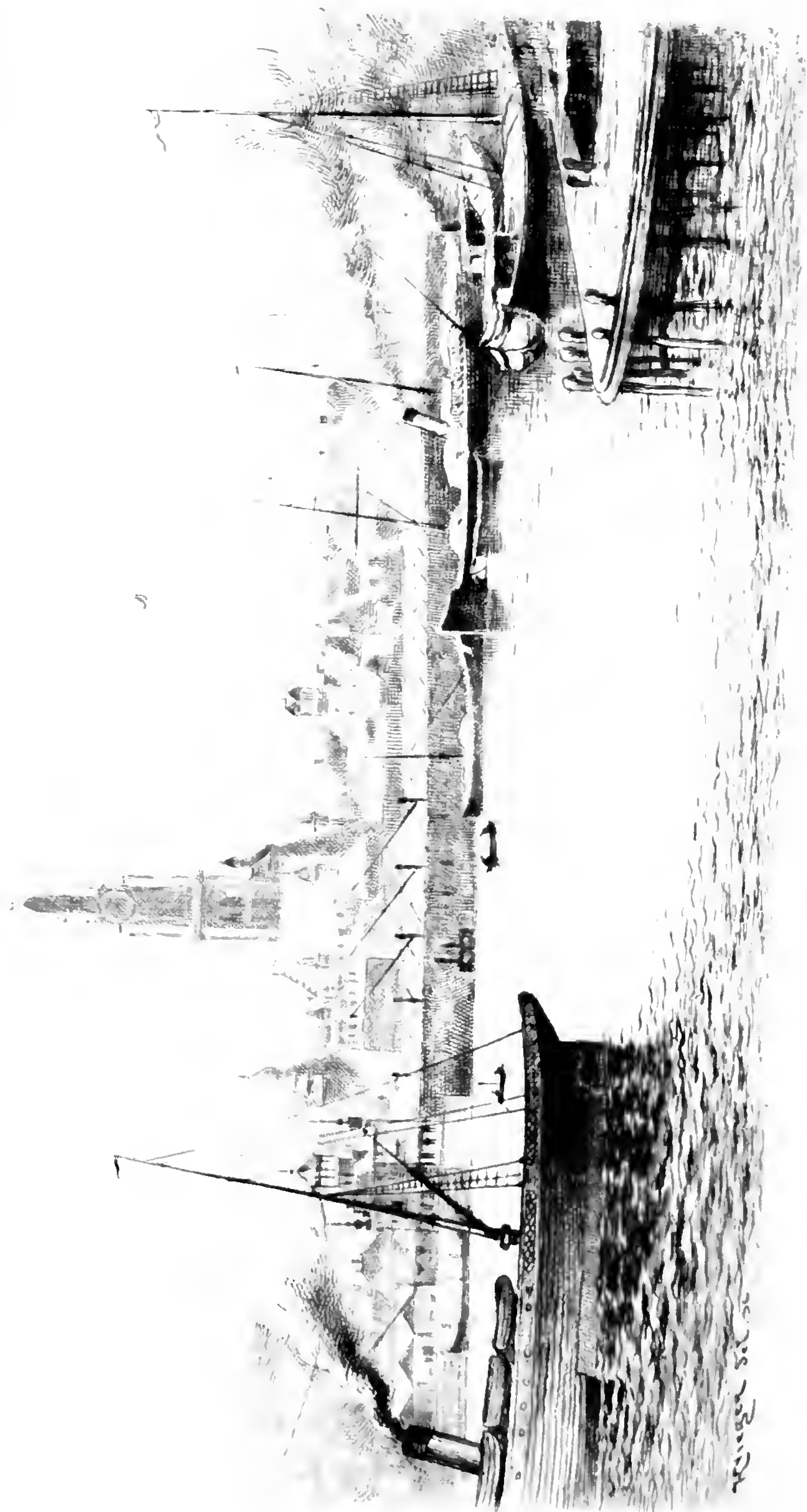
LE PORT D'ANVERS

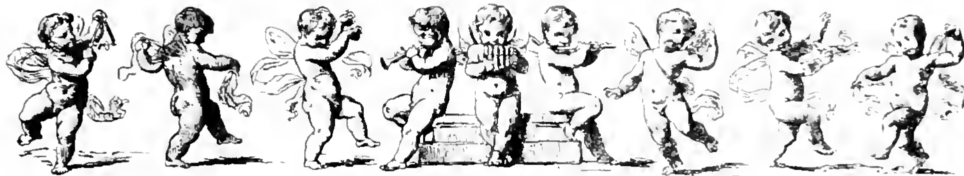
EAU-FORTE ORIGINALE DE M. B. KRIÉGER

Un Brangwyn se serait installé sur le promenoir en terrasse qui borde les nouveaux quais d'Anvers ; de là, il aurait suivi, à travers les bras mouvants des grues, la perspective de l'Escaut sillonné de navires, il aurait mêlé aux fumées des vapeurs le gréement des voiliers, et dressé la silhouette élégante du Steen derrière un premier plan de fils de trolley, de wagons de chemin de fer et de débardeurs. Et cela eût été très saisissant et très coloré, très moderne surtout.

On peut voir Anvers sous un autre aspect, ainsi que l'a fait M. Kriéger en donnant d'après un dessin déjà ancien une eau-forte, aux indéniables qualités d'atmosphère, qui a ceci de particulier qu'elle ne représente plus tout à fait jadis et qui n'est pas encore aujourd'hui. Il suffit de traverser le fleuve, de s'accouder à l'appontement de la Tête de Flandre, et de rêver un peu, en se rappelant les marines anversoises des Peeters et de Pieter Bout, qui sont au musée de la ville. Pour peu que la lumière soit discrète et le va-et-vient point trop absorbant, on restitue bien vite l'image du vieux port : la ligne basse des quais, avec un fond de pignons en gradins, la porte de l'Escaut, le Steen, forteresse minuscule, et la cathédrale, avec sa toiture aiguë, surmontée de cette délicate tour du Nord dont Charles-Quint disait qu'on devrait la placer dans un écrin.

É. D.





P.-P. PRUD'HON

ET LE BARON DE JOURSANVAULT[1]

I. Portraits du baron et de la baronne de Joursanvault.

Prud'hon a exécuté plusieurs portraits de son protecteur et de sa femme. Il dut faire d'abord un certain nombre de croquis avant de présenter le portrait du baron dans le décor allégorique qui le hantait dès cette époque. Études préliminaires et réalisations peuvent être classées comme suit :

1. Petit portrait du baron, à la mine de plomb, la tête seule (musée de Beaune).

2. Portrait du baron en costume de chevau-léger de la garde du roi. Le dessin original n'a pu être retrouvé, mais le cuivre gravé par Joursanvault est entré au musée de Beaune. Quoique médiocre, nous le reproduisons à titre de curiosité.

3. Autre portrait gravé par Prud'hon, appartenant à M. Gabriel de Fontenay, petit-fils de M. de Joursanvault[2].

Après ces exercices, Prud'hon tenta une œuvre d'ensemble, en vue de laquelle il exécuta plusieurs lavis :

4. M. Maurice Dubard, inspecteur général des Colonies, possède une composition curieuse. On y voit le buste du baron entouré d'Amours, de deux Parques et de l'Innocence que réveille le Zéphir ! C'est une bonne

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXVII, p. 377.
2. Château de Sommant, près Autun (Saône-et-Loire).

fortune de pouvoir reproduire ce projet (fig. 1). Certes la composition est naïve ; la facture et le dessin laissent fort à désirer, mais ce balbutiement d'un artiste de génie n'est pas tellement inférieur aux productions courantes de certains petits artistes du XVIIIe siècle, aujourd'hui trop prisés.

5. Après cette composition doit se placer l'ensemble décoratif peint par Prud'hon sur le manteau de la cheminée de la maison de Cluny et qui y subsista jusqu'en 1850[1].

6. Cette œuvre n'avait point satisfait Prud'hon. Il reprit une feuille de papier pour y tracer à la sépia le projet conservé au musée de Beaune. On y voit le buste de Joursanvault en costume de chevau-léger, dressé sur un piédestal, dans l'intérieur d'un temple ; des figures allégoriques, la Beauté, le Génie de la Peinture, Apollon, l'Amour, Minerve et la Prudence, concourent à son apothéose.

7. Cette sépia fut enfin suivie d'un tableautin « touché comme la plus fine miniature », qui appartenait, au temps où écrivaient les Goncourt, à la collection Grand. La composition était analogue à celle du dessin précédent.

C'est à ce tableautin que Prud'hon fait allusion dans une lettre qui a dû être écrite entre le 7 et le 11 mars 1780 :

Je retoucherai où vous m'avez dit, mais je me réserve de vous en faire un autre de même grandeur et plus présentable ; car je suis jaloux qu'une personne qui m'honore de son amitié ait de moi quelque chose de passable. Ce ne sera point à Cluny, où le regret de perdre mon temps et l'ennui d'y rester m'excèdent, ce qui me rendrait incapable, si j'y restais plus longtemps, de rien faire de bon ; mais ce sera à Paris, où j'y verrai de belles choses qui me rendront tout de feu et que je tâcherai d'imiter dans mes ouvrages ; je me réjouis de vous en envoyer lorsque j'y serai, vous verrez mes progrès.

Et Prud'hon ajoutait :

En allant à Paris et passant par Beaune, j'y ferai, si vous voulez me le permettre, votre buste seulement et celui de Mademoiselle [Dambrun], pour emporter avec moi, afin de les copier sur le tableau que j'exécuterai.

Il ne semble pas, en ce qui concerne le baron, avoir mis son projet à

1. Lithographié par A. Pilliat et publié dans l'*Album historique et pittoresque du département de Saône-et-Loire*, Mâcon et Paris, 1842-1843, t. II.

exécution. Nous ne retrouvons rien de Prud'hon dans le buste appartenant au musée de Beaune, quoiqu'on ait cru pouvoir l'exposer sous son nom,



FIG. 1. — P.-P. PRUD'HON.
COMPOSITION ALLÉGORIQUE AVEC LE BUSTE DU BARON DE JOURSANVAULT.
Dessin rehaussé d'aquarelle — Collection de M. Maurice Dubard, à Beaune

à Paris, en 1900. Au contraire, le buste inhabile, mais si vivant, si heureux de volume, de Mme de Joursanvault[1] est de Prud'hon sans conteste. Dans

1. M. de Joursanvault avait épousé, le 1er février 1786, Agathe-Rose de Puligny d'Ambrun, née à Beaune le 1er septembre 1752. Il eut d'elle un fils et une fille

une matière qui ne lui est pas habituelle, l'artiste conquiert ce charme spécial dont seront imprégnés, mais beaucoup plus tard, les portraits peints qu'il exécutera. La gracieuse personne, avenante et potelée, que cette Mme de Joursanvault! Comme on comprend qu'un gentilhomme campagnard, artiste avant tout, se la soit attachée, et comme il est naturel aussi que l'artiste féminin qu'était Prud'hon en parle volontiers et ait eu un moment quelque idée sur la sœur du modèle!

On connaît de ce buste deux états. L'un, inachevé, en terre blanche non cuite, donné au musée de Beaune par M. Fraisse, a figuré à la Centennale de 1900; nous reproduisons l'autre, plus achevé, en terre-cuite, qui a appartenu également à M. Fraisse (fig. 2).

Ajoutons qu'il existe, chez M. G. de Fontenay, un portrait, au pastel, de la baronne, qui pourrait être un portrait exécuté par Prud'hon, vers le même temps.

II. Pièces diverses.

Le baron de Joursanvault, nous l'avons dit, était l'auteur d'un *Traité du blason*, et, en vue de sa publication, il avait demandé à Prud'hon d'en graver le frontispice et le titre. Les deux cuivres sont au musée de Beaune, et c'est d'après des épreuves tirées lors de cette acquisition, en 1886, que nous en avons donné la reproduction dans notre premier article[1].

Le frontispice montre l'Histoire enregistrant sur ses tablettes, malgré le Temps qui cherche à les détruire, des documents que des enfants exhument devant elle. Sur une pyramide, surmontée des armes de France, se voient les armoiries de plusieurs familles bourguignonnes, notamment celles des Joursanvault, *de gueules à la bonne foi d'argent*. Dans le fond, à droite, on aperçoit un massif de cyprès, auxquels fait évidemment allusion ce passage de la lettre de Prud'hon au baron, datée du 8 mars 1780 :

« Je commence aujourd'hui votre gravure que je soignerai du mieux qu'il sera possible. Vos observations, à l'égard des cyprès, sont très justes et je m'y conformerai dans l'exécution de la planche. »

1. Voir p. 383 et 385. Le titre du *Traité du blason* a été indiqué par erreur comme appartenant à la *Méthode pour la basse*. Remercions ici M. Antonin Changarnier, conservateur du musée de Beaune, qui a bien voulu nous communiquer et faciliter la reproduction des précieuses reliques prud'honiennes dont il a la garde.

Le titre est formé de deux arbres dont les branches se croisent au sommet. En bas, des amours déchiffrent un livre armorié. Autour d'une colonne s'enroule un serpent, symbole de l'Immortalité.

La *Méthode pour la basse* devait être l'objet de travaux autrement importants. Prud'hon exécuta non seulement un encadrement du titre qu'il

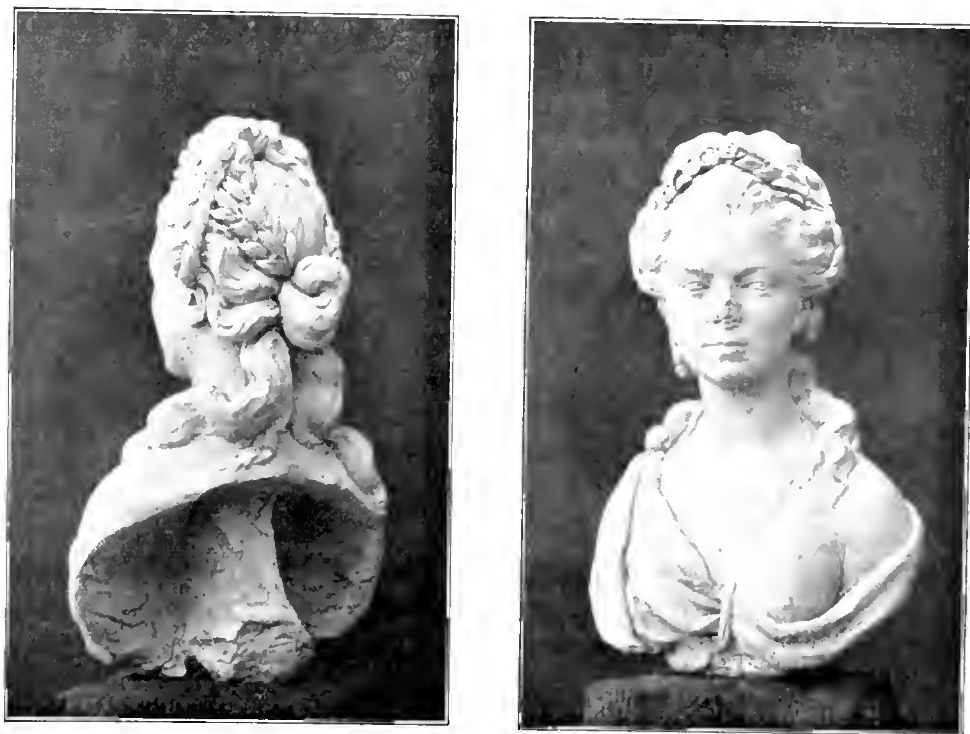


FIG. 2. — P.-P. PRUD'HON. — LA BARONNE DE JOURSANVAULT.
Buste en terre-cuite.

grava lui-même, mais une série de précieux dessins, démonstration graphique des explications du texte. Au moment où écrivaient MM. de Goncourt, un de ces dessins appartenait au maître lithographe Adolphe Mouilleron, et les neuf autres à un amateur dijonnais, M. Tainturier :

1. Portrait du baron de Joursanvault, vêtu d'un habit dont le col est garni de fourrure. — 2. Portrait de son fils, vu de profil ; ses cheveux sont réunis dans une bourse. — 3. Portrait du même ; la main gauche est posée sur les cordes d'une basse. — 4. Portrait du même, assis, vu de profil ; il joue de la basse. — 5. Portrait du curé de

Joursanvault. — 6. Main et basse pour indiquer la position de l'avant-bras et de la main tenant l'archet. — 7. Bras et main, avec le manche d'une basse, pour faire comprendre la position de la main sur les cordes. — 8. Avant-bras et main entr'ouverte tenant un archet. — 9. Les doigts d'une main posés sur les cordes d'une basse[1]. — 10. Un joueur de basse[2].

Passés dans la collection Alexandre Dumas fils, les neuf dessins de la collection Tainturier furent vendus à sa vente 580 francs. Ils sont aujourd'hui en la possession d'un fervent admirateur de Prud'hon, M. Anatole France. Lavés d'encre de Chine, d'un faire précis et un peu sec, ils témoignent que Prud'hon se montra surtout soucieux d'exactitude, accusant les mouvements de l'avant-bras, de la main, des doigts. Les visages sont préoccupés, appliqués. On sent que Prud'hon a fait poser ses modèles, car il n'est pas assez habile encore pour atténuer ce qu'il y a d'artificiel dans un visage dont les muscles se contractent sous l'effort de l'immobilité volontaire demandée par le portraitiste scrupuleux et timide. Documents précieux, et pour leur valeur iconographique et pour l'étape qu'ils marquent dans le talent de Prud'hon, dont l'originalité ne se laisse que bien peu deviner ici.

Nous avons reproduit le titre où, au bas d'un encadrement formé de rosiers grimpants, sont groupés des Amours musiciens. Cette composition, — où les Amours, quoiqu'indiqués maladroitement, ont déjà une lueur prud'honienne, mais si faible ! — ne satisfit pas Joursanvault, car le musée de Beaune possède un autre frontispice, gravé cette fois par le baron lui-même[3].

Prud'hon composa encore un autre frontispice pour un ouvrage difficile à déterminer. Nous en avons donné la reproduction d'après l'épreuve du musée de Beaune, la seule connue : c'est l'encadrement qui sert de frontispice à notre premier article[4].

Ces diverses compositions ont sûrement précédé deux autres allégories, gravées sur la même planche par Prud'hon : elles révèlent un peu plus de science dans l'arrangement et plus d'habileté dans l'exécution. L'une montre des Amours se livrant à la peinture, à la sculpture, à la musique,

1. Collection Tainturier.
2. Collection Mouilleron.
3. On lit, à gauche, de la main du baron : *J. Serin*, sans doute un nom de dessinateur.
4. Voir la *Revue* du 10 mai, p. 377.

aux sciences mathématiques et à la géographie (fig. 3); l'autre, Bellone ou Minerve conversant avec deux déesses accompagnées du Temps. Au-dessus d'elles plane la Renommée. Ces deux gravures n'ont pas été achevées; les seules épreuves connues appartiennent au musée de Beaune.

Mais de toutes les œuvres nées des relations du baron de Joursanvault et de Prud'hon, la plus caractéristique, la plus prud'honienne est assurément l'eau-forte de *Cérès cherchant Proserpine*, que grava le baron d'après un dessin de son protégé (fig. 4). Nous avons même peine à croire que le



FIG. 3. — P.-P. PRUD'HON. — COMPOSITION ALLÉGORIQUE.
D'après une épreuve tirée sur le cuivre original, conservé au musée de Beaune.

dessin ait été exécuté durant le séjour de Prud'hon à Cluny. Les attitudes, la lumière, les types marquent une évolution dans le talent de l'artiste. Aussi peut-on penser que le dessin fut envoyé de Paris, c'est-à-dire après 1780, et que, gravé par Joursanvault, le cuivre fut peut-être retouché par Prud'hon, passant à Beaune pour se rendre en Italie (fin 1783). C'est alors qu'il aurait chargé les marges des griffonis si caractéristiques et de tracé si sûr, qui rendent cette pièce infiniment précieuse. Car, à côté des fantaisies caricaturales se placent des physionomies très soigneusement étudiées parmi lesquelles on croit reconnaître la baronne de Joursanvault. Également le profil d'ecclésiastique, placé à gauche, a quelque ressem-

blance avec l'abbé de Joursanvault, déjà portraituré dans la *Méthode pour la basse*[1].

Parlant des portraits perdus de *Pierrot le Baveux* et de *Gothon Bibi*, les Goncourt disent que « peut-être la veine de Callot nous eût été révélée dans Prud'hon ». Cette supposition est encore plus plausible, si on rapproche de ces deux portraits celui de *Gagnerot, dit Poulotte, portefaix à Beaune*, daté de 1778, qui figurait à l'Exposition de 1874 (n° 13), le *Personnage faisant la charité à un mendiant*, et les types placés en marge de la planche de Cérès. Ces cinq morceaux forment un ensemble très significatif.

Nous avons énuméré les pièces les plus importantes, nées des relations de M. de Joursanvault et de Prud'hon. Mais il en est quelques autres, dont il existe des spécimens dans les collections publiques et privées, ou qui ont figuré à l'Exposition de l'École des Beaux-Arts en 1874. Nous les signalerons rapidement afin d'être complets.

On voit, au Cabinet des estampes, les deux seules épreuves connues de deux cuivres que Joursanvault abandonna après y avoir gravé deux blasons et une antiquité gallo-romaine, et sur lesquels Prud'hon, en vue de s'exercer, sans doute, a gravé diverses physionomies. Nous reproduisons l'un d'eux (fig. 5). La même collection conserve aussi deux pièces gravées par Joursanvault, d'après Prud'hon : une femme filant au rouet, et une femme tournant la bouillie qu'elle s'apprête à donner à un enfant. En examinant ces quatre pièces, on ne peut s'empêcher de remarquer des analogies avec les types et le faire de J.-J. de Boissieu. Ces réminiscences sont-elles le fait de Prud'hon ou du baron de Joursanvault ? La réponse est délicate, car on a peine à déterminer la part de Prud'hon dans certains sujets gravés par le baron[2].

Malgré son ardeur au travail, les conseils qu'il sollicitait et son amour des belles choses, ses œuvres témoignent qu'il ne fut qu'un fort médiocre

1. Planche appartenant à M. Grosjean-Maupin.

2. Les conservateurs du Cabinet des estampes ont pensé qu'il convenait de joindre à l'œuvre de Prud'hon certaines pièces auxquelles la tradition veut qu'il ait collaboré ; ils y ont donc introduit l'épreuve unique, donnée par Moulleron, de la petite gravure où l'on voit un personnage faire la charité à un mendiant. Moulleron possédait encore des *Paysans chassant de leur seuil des petits musiciens ambulants*, qui ont figuré à l'Exposition de 1874, à l'École des Beaux-Arts, et deux autres pièces à l'eau-forte, le tout gravé par Joursanvault.

artiste. Il semble ne s'être pas fait d'illusion à ce sujet. Témoin cet extrait d'une lettre adressée à son ami le graveur Wille :



Fig. 4. — Gravure de Joursanvault d'après Prud'hon, accompagnée, dans les marges, de croquis originaux de Prud'hon
D'après une épreuve conservée au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale

30 avril 1778.

« Dans l'intime persuasion où je suis qu'il n'y a rien de passable dans ma planche, voicy ce que je désirerais que vous me mandassiez et le style que j'ambitionne de

voir dans vos lettres : Votre planche, mon ami, n'est pas bonne : vous craignez de blesser le cuivre en appuyant la pointe et cela ne fraye point à l'eau-forte la route qu'elle doit tenir, votre fond est manqué, ce genre de petits traits est mesquin, mauvais ; il fallait le tenir plus sourd. Votre grand livre pointillé est encore plus mauvais que le reste, parce qu'il est sans effet. Le plus passable de tout ce morceau est le petit médaillon du centre, quoiqu'il y ait encore beaucoup à désirer pour en faire du médiocre[1]. »

Aussi bien, quelle que fût la douceur des rapports de Prud'hon et du baron de Joursanvault, le jeune artiste souffrait de la vie étroite qu'il menait. Il sentait la nécessité de parfaire son talent, Paris avec sa vie ardente, Rome avec sa collection de chefs-d'œuvre l'attiraient. Il essayait de faire comprendre de toutes les façons à son protecteur, timidement d'abord, puis ouvertement, fiévreusement enfin, la nécessité de faciliter son exode. Dans le courant de 1780, il lui écrit[2] :

« Savez-vous que j'ai aussi une grâce à vous demander ? Toujours des grâces ! Je crains bien de vous fatiguer, mais non, celle-ci est d'un genre soutenable, c'est de me laisser sortir de mon maudit pais après que j'aurai exécuté les ouvrages, soit peints, soit gravés, prescrits dans votre lettre ; outre que j'y perds un temps précieux que je regrette, je m'y ennuie au-delà de tout ce qu'on peut dire, et je ne puis y rester plus longtemps sans prendre sur mes jours. Laissez-moi aller à Paris, Monsieur, c'est là, où non-seulement je pourrais vous faire des ouvrages dignes de vous et de moi, mais où je serai à même de ne perdre aucun moment et de me perfectionner de plus en plus ; j'oserai seulement vous demander pour ce païs-là votre protection et quelques-unes de vos connaissances, et j'espère bien que vous n'aurez pas à regretter de m'avoir accordé l'une et prouvé l'autre. »

Cependant le baron atermoyait. Non par égoïsme et parce qu'il désirait conserver près de lui un être auquel il s'était attaché. Mais il avait étudié à fond le caractère du jeune artiste, et il était pris des pires craintes à l'idée de le savoir, à Paris, livré à lui-même. Ses hésitations durèrent jusqu'au commencement de l'automne 1780. Au moins fit-il son possible pour garantir Prud'hon contre toute défaillance. Il le fit partir avec un autre de ses protégés, le déjà grave Jean Naigeon, auquel se joignit au dernier

1. Ces détails ne se rapportent à aucune des planches signalées ici. Ce serait donc une œuvre du baron, inconnue, perdue peut-être, ou non achevée et détruite.

2. Cette lettre, ainsi que la suivante, qui fut adressée par le baron de Joursanvault à Wille, sont connues. Mais l'une et l'autre se rapportent trop étroitement à notre sujet pour n'être pas ici reproduites.

moment le sculpteur Ramey. En même temps, le baron de Joursanvault pensait à son ami Wille, et lui écrivait cette lettre qu'on ne peut lire sans être ému jusqu'aux larmes, tant les termes en sont exquis :

15 octobre 1780.

« Comme un second Eudamidas, mon respectable ami, je vous nomme exécuteur testamentaire et vous donne des charges sans profit. Avant la fin de ce mois, vous recevrez deux de mes amis, enfants adoptifs, tous deux de la Bourgogne, tous deux peintres, tous deux eleves de l'Académie de Dijon. Voilà bien des parités, et malheureusement il n'y en a point dans le talent. J'oubliais de vous dire que tous deux sont honnêtes et probes ; mais l'un, celui que j'ai le plus aidé, tres laborieux, tres desireux d'apprendre, très ambitieux de talent, a un génie froid ; l'autre, au contraire, a reçu

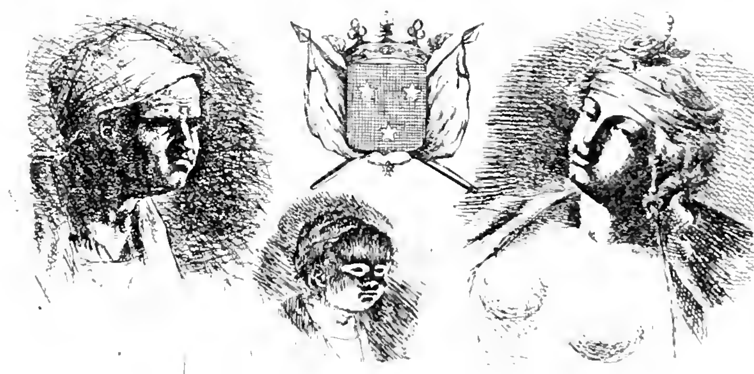


FIG. 5. — CROQUIS ORIGINAUX DE PRUD'HON, SUR UN CUIVRE COMMENCÉ PAR JOURSANVAULT.
D'après une épreuve conservée au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale

de la nature ce feu, ce génie qui fait saisir avec rapidité, une grande facilité dans l'exécution, une adresse peu commune. Voilà, je crois, leur talent défini ; mais ils ont besoin de faire de serieuses études, et l'Académie de Paris est le lieu que, sous vos auspices, mon ami, ils comptent le plus habiter.

» Les y faire admettre, les recevoir chez vous quelquefois, vous croyez peut-être que c'est tout ce que je vous demande ? Eh bien, non, ce n'en est qu'une minime partie ! Je vous ai dit que c'étaient mes enfants adoptifs, je vous ait dit vrai ; je les aime très sincerement et presque également : l'un se nomme Naigeon, l'autre Prud'hon. Voici maintenant ce que je vous supplierai de faire, si vous m'aimez assez pour vous en charger : vous permettrez à ces élèves d'avoir l'honneur de vous porter une lettre de moi ; vous leur ferez essayer leur talent, en leur demandant de dessiner d'idée un sujet quelconque, vous verrez s'ils sont assez avancés pour travailler à l'Académie, et vous me direz à qui je dois écrire pour solliciter la grâce de dessiner d'après nature, enfin d'aller à l'Académie. Ils iront de temps en temps, Monsieur, vous porter de leurs

études, afin que vous ayez la bonté de juger de leurs progrès et de leur dire votre avis sur leurs défauts. Je suis garant de leur docilité et de leur reconnaissance.

» M. Naigeon, sage et froid, logera chez une tante à lui, qui le surveillerait s'il en avait besoin : M. Prud'hon, né avec un caractère moins fort, se livrant avec facilité à l'amitié, sans défiance de ceux qu'il aime, peut tomber dans le précipice le plus affreux, et des sociétés qu'il se fera à Paris dépend le bonheur ou le malheur de sa vie. Son goût dominant est l'ambition de sortir de la foule des peintres médiocres : il y travaille avec ardeur, mais il faut que quelqu'un lui dise de travailler. Si quelque sujet médiocre s'empare de son esprit, ce qui est facile, il gagnera son cœur avec aisance, et M. Prud'hon courra à la débauche avec moins de plaisir qu'au travail, mais avec autant de facilité. Il est incapable de dérèglement par lui-même : mais, s'il y est conduit, il peut y être extrême, et cette idée me ferait frémir, si je n'osais me flatter que, par amour pour le bien, par amitié pour moi, par pitié pour cet enfant, déjà marié depuis trois ans, vous daignerez vous l'attacher, lui permettre de vous parler avec confiance, de vous consulter et de ne rien faire sans votre aveu et votre avis. Je lui ai montré vos lettres, je lui ai laissé voir la vénération que vous m'avez inspirée : son cœur a été attendri ; il vous a nommé son père, il vous respecte et vous aime déjà comme tel. Choisissez-lui ses sociétés et souffrez que la vôtre et celle de M. votre fils soient une des plus habituelles.

» Convenez qu'il faut compter aussi fort que je le fais sur votre bonté et sur votre indulgence pour vous prier d'une chose aussi délicate ; mais c'est moins ici l'artiste célèbre que j'invoque que le très parfait honnête homme, que l'homme humain et voulant le bien. Que de titres, mon respectable ami, pour m'enorgueillir de l'amitié que vous m'accordez ! »

JOURSANVAULT[1].

Mais Wille, cet honnête, ce méthodique Allemand, n'était point apte à comprendre Prud'hon, et celui-ci semble avoir été peu attiré par ce talent probe et froid. Il lui fit visite et notifia la chose à son protecteur. Ce fut tout.

Les temps étaient révolus où Prud'hon allait subir bien des affronts, accepter les pires aventures, pour devenir, ainsi trempé par le malheur, mais l'esprit toujours jeune, tendre et rêveur, l'homme de génie, dont le nombre des admirateurs augmentera de siècle en siècle.

LOUIS MORAND et CHARLES SAUNIER

1. Cabinet Feuillet de Conches.

BIBLIOGRAPHIE

La Miniature française, 1750-1825, par Henri Bouchot. Préface de M. Frédéric Masson, de l'Académie française. — Paris, Émile-Paul, in-8°.

La dernière œuvre d'Henri Bouchot fut cette exposition de la miniature, organisée en 1906 à la Bibliothèque nationale, qui a laissé de si aimables souvenirs aux visiteurs et qui s'est perpétuée, d'abord par un catalogue excellent, ensuite par un ouvrage illustré de grand luxe et de tirage restreint, enfin par ce livre de moindre format, dénué d'illustrations, mais identique quant au texte, où l'on retrouvera, selon le mot du préfacier M. Frédéric Masson, « celui des ouvrages auquel Bouchot s'est peut-être le plus attaché ».

Il s'était dès longtemps préparé à l'écrire et il avait publié çà et là, surtout entre 1892 et 1895, des fragments d'études qu'il ne lui restait plus qu'à compléter et à raccorder ensuite. Il a pris l'histoire de la miniature-portrait vers 1750, au moment où elle délaisse le parchemin et découvre l'ivoire : c'est le temps de Jean Massé, prédécesseur du Suédois Hall, qui meurt avec l'ancien régime, quand François Dumont est en vogue ; après celui-ci, c'est le tour de Jean-Baptiste-Jacques Augustin et d'Isabey, dont les élèves prolongent plus loin que le milieu du XIXe siècle la renommée de « ces petites œuvres coquettes », auxquelles nous accordons une importance hors de proportions, pour citer Bouchot lui-même, et dont on aimera connaître l'histoire, parce qu' « elles plaisent à nos curiosités par leur glorieuse carrière et l'ancienneté de leur race ».

E. D.

Petites monographies des grands édifices de la France. Saint-Pol-de-Léon, par L.-Th. Lecureux. **Le Château de Rambouillet**, par H. Longnon. **L'Hôtel des Invalides**, par L. Dimier. **Le Château de Vincennes**, par le capitaine F. de Fossa. — Paris, H. Laurens, 4 vol. in-16, fig.

La collection de monographies que dirige avec tant d'autorité M. E. Lefèvre-Pontalis et qui comprenait déjà *le Château de Coucy, la Cathédrale de Chartres* et *l'Abbaye de Vézelay*, s'est accrue, ces temps derniers, de quatre nouvelles études.

On a déjà dit l'heureuse formule suivant laquelle sont établis ces petits guides : la compétence reconnue des auteurs ; la clarté du texte, sa brièveté, sa méthode ; le souci de l'illustration et de la documentation, le bon marché enfin, font de ces monographies les véritables modèles du genre. On ne tardera pas à les voir entre les mains de tous les touristes curieux de visiter avec fruit un monument et de se

renseigner sur son histoire, tout en conservant le souvenir de leur promenade. Qu'il s'agisse de l'église du Kreisker et de la cathédrale de Saint-Pol-de-Léon, du Château de Rambouillet, de celui de Vincennes, ou de l'Hôtel des Invalides, le plan ne varie que dans le détail : il comprend un historique rapide et une description méthodique; autrement dit, ce qu'il faut pour lire sur place, après avoir préparé sa visite, et, — la bibliographie aidant, — ce qu'il faut pour se documenter à loisir, si l'on est désireux de pousser plus avant les recherches.

E. D.

Spanische Reise, par J. Meier-Graefe. — Berlin, S. Vischer, gr. in-8°.

S'étant décidé à entreprendre un voyage en Espagne afin de justifier et de renforcer son admiration pour Velazquez, M. Meier-Graefe éprouva, dès sa première visite au musée du Prado, à Madrid, une profonde désillusion ! Elle lui fut d'abord douloureuse. Sa ferveur inutilisée trouva cependant à s'employer aussitôt ailleurs. Les Greco qu'il rencontra dans la collection Beruete (*Jésus chassant les vendeurs du Temple* et *le Christ en croix*) l'enthousiasmèrent. Désormais son unique soin sera de rechercher partout les fragments épars de l'oeuvre de ce curieux artiste, encore si mal connu.

Si le nom du Greco se retrouve presque à chaque page dans ce nouveau livre de M. Meier-Graefe, l'auteur n'en aborde pas franchement l'étude. Il se borne à une série d'ingénieuses comparaisons entre l'art du Greco et celui de Titien, de Velazquez, du Tintoret, de Rembrandt. Ce ne sont là que des travaux d'approche et d'agréables divertissements. M. Meier-Graefe nous doit une étude plus approfondie de celui qu'il n'hésite pas à ranger aux côtés des plus grands artistes de tous les temps. Nous n'y contredisons pas. Mais est-il donc nécessaire, pour admirer Greco, de méconnaître aussi profondément le génie de Velazquez ?

Gaston Varenne.

Les Études d'art à l'étranger. L'art chinois, par S.-W. Bushell, traduit par H. d'Ardenne de Tizac. **Constantinople**, par Djelal Essad Bey. Introduction de Ch. Diehl. — Paris, H. Laurens, 2 vol. gr. in-8°, pl.

Depuis le livre de M. Paléologue, qui fait partie de la Collection de l'enseignement des beaux-arts, l'ouvrage de M. Bushell est la première étude complète qui ait été publiée sur l'antique civilisation et sur les arts de la Chine : la peinture, la sculpture, l'architecture, la céramique, le bronze, les émaux, les laques, les verres, les tissus, les travaux sur jade, bois, ivoire, corne, etc., il n'est pas un des aspects de cet art si riche et si varié que l'auteur n'ait approfondi au cours d'un long séjour à Pékin. Aussi M. Ed. Chavannes a-t-il pu dire que l'apparition de cet ouvrage constituait « une véritable bonne fortune pour tous ceux qui s'intéressent à la civilisation chinoise ». Il est heureux qu'on nous en ait donné une bonne traduction, illustrée de 240 gravures : c'est un grand service rendu aux études d'art.

Djelal Bey n'en a pas rendu un moindre dans son livre sur Constantinople, et c'est avec raison que M. Ch. Diehl le remercie, dans sa préface, de nous avoir donné ce qui nous manquait sur la capitale turque : « un livre bien informé, clair, exact,

mais que n'encombre point un inutile appareil d'érudition et où revivent, dans leur double et magnifique développement historique, les splendeurs de Byzance chrétienne et les merveilles de la musulmane Stamboul ». Cinquante-six planches hors texte présentent les principaux édifices de chacune de ces deux civilisations : églises, mosquées, palais, etc. ; et plusieurs tables (parmi lesquelles une table des monuments classés par époques) seront d'un grand secours aux travailleurs.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Ruines et paysages d'Égypte*, par G. Maspero. — Paris, E. Guilmoto, in-8°, 6 fr. 50.

— *L'art et le beau. Hodler et les Suisses*, par Rudolf Klein. — Paris, Librairie artistique internationale, in-fol., fig. et pl., 6 fr.

— *Les Salons d'architecture*, 4e année, 1910. — Paris, Ch. Massin, in-8°, pl., 6 fr.

— *Graveurs et gravure*, par Gustave Bourcard. *Essai de bibliographie, 1450-1910*. — Paris, H. Floury, in-8°, 50 fr.

— *Histoire de l'art. L'art antique*, par Élie Faure. — Paris, H. Floury, in-8°, fig., 4 fr.

— *Publications pour faciliter les études d'art en France. Index du « Mercure de France », 1672-1832*, donnant l'indication par ordre alphabétique de toutes les notices concernant les beaux-arts et l'archéologie, par Étienne Deville. — Paris, J. Schemit, in-4°, 15 fr.

— *Antonio Moro*, par Henri Hymans. — Bruxelles, G. van Oest, in-4°, pl., 25 fr.

— *E. Frémiet, son œuvre*, par Jacques de Biez. Préface de Frédéric Masson. — Paris, Jouve, gr. in-8°, pl., 20 fr.

— *Le musée d'Amsterdam (Rijksmuseum)*. Préface de W. Steenhoff. — Paris, H. Laurens, in-4°, 36 pl. en coul., 25 fr.

— *Les grands artistes. D. G. Rossetti et les préraphaélites anglais*, par G. Mourey. — Paris, H. Laurens, in-16, fig., 2 fr. 50.

— *Collection des grands artistes des Pays-Bas. La sculpture anversoise aux XVe et XVIe siècles*, par Jean de Bosschère. — Bruxelles, G. van Oest, in-8°, pl., 3 fr. 50.

— *La Céramique française des origines au XXe siècle*, par Roger Peyre. — Paris, E. Flammarion, in-8°, fig., 3 fr. 50.

— *Les Comptes du roi René*, publiés par l'abbé G. Arnaud d'Agnel. Tomes II et III. — Paris, A. Picard et fils, 2 vol. in-8°, 20 fr.

— *Comptes, devis et inventaires du manoir archiépiscopal de Rouen*, publiés par M. le chanoine Jouen, avec une introduction historique par Mgr Fuzet. — Paris, A. Picard et fils, in-4°, pl. et plans, 25 fr.

— *Villas et maisons de campagne en Suisse*, par Henry Baudin. — Genève, éditions d'art et d'architecture, in-4°, pl.

TABLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

Pages

A propos d'un chapiteau historié de la cathédrale de Senlis, par M. Marcel AUBERT. 147

A propos de quelques dessins italiens. Une « Descente de croix » de Luca Signorelli, par M. Teodor de WYZEWA. 335

« Au pardon », lithographie originale de M. Adolphe Gumery, par M. Raymond BOUYER. 220

Besnard (Albert) décorateur (I. II) par M. H. CHASSAIN. 241. 359

Bible (la) du duc Jean de Berry conservée au Vatican, par le comte Paul DURRIEU, membre de l'Institut 5

Bibliographie 77. 157. 237. 320. 397. 467

Carpaccio et le paysage vénitien, par M. Louis GILLET 81

Chaplain (J.-C.) et l'art de la médaille au XIXe siècle (II. III), par M. E. BABELON, membre de l'Institut, conservateur du Cabinet des médailles à la Bibliothèque nationale. 65. 109

Correspondance d'Italie : le Vandalisme à Florence, par M. G. SOULIER. 233

« Couvent (le) de Sainte-Claire à Assise », pointe-sèche originale de M. Émile Lequeux, par M. P. A. 344

Exposition (l') d'art français du XVIIIe siècle à Berlin (I. II), par M. Paul ALFASSA 161. 287

Exposition (l') nationale de maîtres anciens à Londres (I. II), par M. Marcel NICOLLE, attaché honoraire au musée du Louvre. 53. 137

Fonderie (la) des Vischer à Nuremberg (1453-1549) (I. II), par M. Gaston VARENNE. 21. 121

Hôtel (l') des ducs de Bourgogne à Dijon (I. II), par M. A. KLEINCLAUSZ, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Lyon. 179. 275

Isabey (J.-B.), à propos d'un livre récent, par M. Émile Dacier. 229

Musées (les) d'Alsace : le musée de Mulhouse ; les musées secondaires, par M. André GIRODIE 209. 305

Port (le) d'Anvers, gravure originale de M. B. Krieger, par M. E. D. 454

Portraits (les) de Marie-Antoinette, à propos d'un ouvrage récent, par M. E. D. 151

Primitifs (les) français. Le Miniaturiste parisien Honoré, par M. F. de MÉLY 345

Prud'hon (P.-P.) et le baron de Joursanvault (I. II), par MM. Louis MORAND et Charles SAUNIER. 377. 455

Renaissance (la) de la peinture japonaise sous l'influence de l'école chinoise du Nord, du milieu du XVe siècle à la chute des Ashikaga (I. II), par le comte Georges de TRESSAN. 191. 259

Pages

SALONS (LES) DE 1910 :

L'Architecture, par M. Max DOUMIC 441

La Peinture (I, II), par M. Raymond BOUYER 321, 416

La Sculpture, par M. Raymond BOUYER 426

Sodoma (Le). Trois jugements contestés sur sa vie et son œuvre, par M. Louis GIELLY 437

Stalles (les) de la cathédrale de Tolède. La Conquête de Grenade par Rodrigo Aleman (XVe siècle), par M. Louis MAETERLINCK, conservateur du musée de Gand. 389

Stèle (la) funèbre de Thasos au Musée impérial ottoman, par M. Gustave MENDEL. 401

Sumériens (les) de la Chaldée, d'après les monuments du musée du Louvre (I), par M. Ed. POTTIER, membre de l'Institut, conservateur au musée du Louvre. . 39

« Toilette (la) », par Antoine Watteau (collection Wallace), par M. Louis de FOURCAUD, professeur à l'École nationale des beaux-arts. 35

Un paysagiste lyonnais : Louis-Hilaire Carrand (1821-1899), par M. FIX-MASSEAU. 313

Un sculpteur liégeois du XVIIe siècle : Jean Del Cour, par M. Louis DUMONT-WILDEN 221

Une exposition et un livre de M. Alexandre Lunois, par M. Émile DACIER. . . . 99

LISTE ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'AUTEURS

ALFASSA (Paul).	L'Exposition d'art français du XVIIIe siècle (I, II). 161.	287
AUBERT (Marcel).	A propos d'un chapiteau historié de la cathédrale de Senlis.	147
BABELON (Ernest).	J.-C. Chaplain et l'art de la médaille au XIXe siècle (II, III) . . . . . . 65.	109
BOUYER (Raymond).	« Au pardon », lithographie originale de M. Adolphe Gumery.	220
—	La peinture aux Salons de 1910. . . . . . 321.	416
—	La sculpture aux Salons de 1910	426
CHASSAIN (H.).	Albert Besnard décorateur (I, II) . . . . 241.	359
DACIER (Émile).	J.-B. Isabey, à propos d'un livre récent . . .	229
—	Une exposition et un livre de M. Alexandre Lunois. .	99
DOUMIC (Max).	L'Architecture aux Salons de 1910	441
DUMONT-WILDEN (Louis).	Un sculpteur liégeois du XVIIe siècle : Jean Del Cour. .	221
DURRIEU (comte Paul).	La Bible du duc Jean de Berry conservée au Vatican.	5
E. D.	« Le Port d'Anvers », gravure originale de M. B. Krieger.	454
—	Les Portraits de Marie-Antoinette, à propos d'un ouvrage récent	151
FIX-MASSEAU.	Un paysagiste lyonnais : Louis-Hilaire Carrand (1821-1899).	313
FOURCAUD (Louis de).	« La Toilette » par Antoine Watteau (collection Wallace)	35
GIELLY (Louis).	Le Sodoma. Trois jugements contestés sur sa vie et son œuvre	437

		Pages.
Gillet (Louis).	Carpaccio et le paysage vénitien	81
Girodie (André).	Les Musées d'Alsace : le musée de Mulhouse ; les musées secondaires. . . . . 209.	305
Kleinclausz (A.) .	L'Hôtel des ducs de Bourgogne à Dijon (I. II) . . . 179.	275
Maeterlinck (Louis).	Les Stalles de la cathédrale de Tolède. La conquête de Grenade par Rodrigo Aleman (xve siècle)	389
Mély (F. de).	Les Primitifs français. Le miniaturiste parisien Honoré.	345
Mendel (Gustave).	La Stèle funéraire de Thasos au Musée impérial ottoman.	401
Morand (Louis) et Charles Saunier.	P.-P. Prud'hon et le baron de Joursanvault (I. II). 377.	455
Nicolle (Marcel).	L'Exposition nationale des maîtres anciens à Londres (I. II) . . . . 53.	137
P. A.	« Le Couvent de Sainte-Claire d'Assise », pointe-sèche originale de M. Émile Lequeux.	344
Pottier (Ed.).	Les Sumériens de la Chaldée, d'après les monuments du musée du Louvre (II)	39
Soulier (Gustave).	Correspondance d'Italie : le Vandalisme à Florence. .	233
Tressan (comte Georges de).	La Renaissance de la peinture japonaise sous l'influence de l'école chinoise du Nord, du milieu du xve siècle à la chute des Ashikaga (I. II). . . . . 191.	259
Varenne (Gaston).	La Fonderie des Vischer à Nuremberg (1453-1549) (I. II . . . . 21.	121
Wyzewa (Teodor de).	A propos de quelques dessins italiens : Une « Descente de croix » de Luca Signorelli	335

GRAVURES HORS TEXTE

N° 154

Janvier 1910.

Le Duc Jean de Berry à table, miniature du calendrier des *Très riches Heures du duc de Berry* (Chantilly, Musée Condé), héliogravure 17

Tombeau de Hermann VIII d'Henneberg et de sa femme Élisabeth de Brandebourg (1508), bronze de Peter Vischer (Romhild, cathédrale), photogravure. 29

La Toilette, gravure de M. A. Dezarrois, d'après la peinture de Watteau (Londres, collection Wallace) 37

Le Vase d'argent d'Entéména (Musée du Louvre), photogravure. . . . 41

La Marquise Brignole-Sale et son fils, peinture d'Antoine Van Dyck (collection de M. P. A. B. Widener), héliogravure. 57

Le Cardinal Ferry Carondelet et son secrétaire, peinture attribuée à Sebastiano del Piombo (collection du duc de Grafton), photogravure. 61

Robespierre, médaillon en bronze de F.-Th. Ruhière, photogravure 77

N° 155

Février 1910.

Pages

Miracle du Patriarche de Grado (fragment), peinture de Vittore Carpaccio (Venise, Académie des Beaux-Arts), photogravure 85
Paysage de Norvège : vue de Molde, eau-forte originale de M. A. Lunois 101
Illustration pour « le Camarade de voyage », conte d'Andersen, eau-forte originale de M. A. Lunois 105
Deux bas-reliefs du tombeau de saint Sebald, bronzes de Peter Vischer (Nuremberg, église Saint-Sebald), photogravure 125
Portrait d'homme, peinture de Giorgione (collection de l'Hon. Ed. Wood), photogravure 141
Moïse sauvé des eaux, peinture de G.-B. Tiepolo (Édimbourg, Galerie nationale d'Écosse), photogravure 145
Marie-Antoinette et ses frères dansant le ballet du « Triomphe de l'Amour » (24 janvier 1765), peinture anonyme (Vienne, Hofburg), héliotypie 155

N° 156

Mars 1910.

L'Enseigne de Gersaint, peinture d'Antoine Watteau (collection de S. M. l'empereur d'Allemagne), photogravure 165
La Leçon d'amour, peinture d'Antoine Watteau (collection de S. M. l'empereur d'Allemagne), héliogravure 169
La Camargo dansant, peinture de Nicolas Lancret (collection de S. M. l'empereur d'Allemagne), photogravure 177
Trois « Sennin », peinture de Yenhui (Chine, époque des Yuan; collection du comte Naoakira Matsudaira), photogravure 197
Au pardon, lithographie originale de M. Adolphe Gumery 221
Ange en adoration, sculpture de Jean Del Cour (Hasselt, église Notre-Dame) . . 225
Joséphine Bonaparte, sépia de J.-B. Isabey, héliogravure 231

N° 157

Avril 1910.

La Pensée, fragment de la décoration de la coupole du Petit Palais, peinture de M. Albert Besnard, héliogravure 249
Le Turban, eau-forte originale de M. Albert Besnard 257
Légende de la secte Zen : le Prêtre Wei-Shan renversant le vase de pureté, peinture de Kano Motonobu (collection de Ryuanji en Yamashiro), photogravure. 265
Femme couchée (Mlle Victoire O'Murphy), peinture de François Boucher (collection du baron Maurice de Rothschild), héliogravure 289
Le Cheval fondu, peinture d'Honoré Fragonard (collection du comte Pillet-Will), photogravure 293
Le Sculpteur Jean-Jacques Caffiéri, peinture de J.-L. David (collection du comte de La Riboisière), photogravure 301
Saint Jacques le Majeur, statuette en bois (église de Kaysersberg), photogravure 309

N° 158

Mai 1910.

Pages

La Comédie, peinture de M. Lucien SIMON, photogravure 325
Anniversaire, peinture de M. Jacques-Émile BLANCHE, photogravure 333
Le Descente de croix, peinture de Luca SIGNORELLI (Umbertide, église Sainte-Croix), héliogravure 339
Le Couvent de Sainte-Claire, à Assise, pointe-sèche originale de M. Émile LEQUEUX 345
Le Mal, peinture de M. Albert BESNARD (Chapelle de l'hôpital Cazin-Perrochaud, à Berck), héliogravure 365
Le Tentateur, carton de M. Albert BESNARD pour une figure du plafond du Théâtre-Français, photogravure 373
Entrée de Ferdinand V, roi d'Espagne, au château de Marbella, sculpture sur bois de Rodrigo ALEMAN (1495, cathédrale de Tolède) 393

N° 159

Juin 1910.

Stèle funéraire, provenant de Thasos (Constantinople, Musée impérial ottoman), héliogravure 405
Portrait du baron Edmond de Rothschild, peinture de M. Aimé MOROT, photogravure 421
Portrait de M. Edouard Aynard, peinture de M. Gabriel FERRIER, photogravure. 425
Fragment du monument de Jean-Jacques Rousseau, pour le Panthéon, sculpture de M. A. BARTHOLOMÉ, héliogravure 429
Les Noces d'Alexandre et de Roxane (fragment), fresque du SODOMA (Rome, Farnésine), photogravure 445
Présentation de la Vierge au Temple (fragment), fresque du SODOMA (Sienne, San Bernardino), photogravure 449
Le Port d'Anvers, eau-forte originale de M. B. KRIÉGER 455

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

N° 154

Janvier 1910.

Première page du tome Ier de la « Bible glosée » du duc Jean de Berry (Bibliothèque du Vatican) . . . 9
Détail de la même page 11
Miniatures décorant le bas de la première page du tome II de la « Bible glosée » du duc Jean de Berry (Bibliothèque du Vatican 13
Frontispice du « Strabon » donné à Louis XI par Jean Jouffroy, cardinal d'Albi (ms. lat. 4797 de la Bibliothèque nationale) 15

Pages.

Le Duc Jean de Berry aux pieds de la Vierge, miniature des *Heures de Turin* 19
Peter Vischer par lui-même, bronze, détail du tombeau de saint Sebald (Nuremberg, église Saint-Sebald) . 23
Plaques tombales de Georges Ier et de Veit Ier, princes-évêques de Bamberg, bronze, par Hermann et Peter Vischer (Bamberg, cathédrale) 25
Plaque tombale de Rodolphe de Souabe (XIe siècle), bronze (Merseboug, cathédrale 27
Tombeau de l'archevêque Ernst, bronze, par Peter Vischer (Magdebourg, cathedrale) 30, 31
Tombeau de saint Sebald, bronze, par Peter Vischer et ses fils (Nuremberg, église Saint-Sebald) 33
La Coquette, gravure de Huquier d'après Watteau 35
En lettre : *Tête de femme*, provenant des fouilles de Chaldée (Musée du Louvre 39
Carte de la Basse-Chaldée 40
Statues de Goudéa, patêsi de Chaldée, diorite (Musée du Louvre) 43, 45
Gobelet de Goudéa (Musée du Louvre . . 47
Fragment d'une statuette de femme, diorite (Musée du Louvre) 49
Tête de vache aux yeux incrustés de lapis-lazuli, bronze (Musée du Louvre) 50
Génie chaldéen tenant un clou, bronze Musée du Louvre 51
Taureau couché, bronze (Musée du Louvre) 52
L'Annonciation, peinture du Maître de Moulins (à MM. Dowdeswell) . . 55
Scène de camp, peinture d'Antoine Watteau (à MM. Duveen) 58
Portrait de Gainsborough Dupont, peinture de Th. Gainsborough (collection de sir E. Vincent) 59
L'Adoration des Mages, peinture de Filippo Lippi (collection de sir F. Cook) 61
Francesco Sassetti et son fils, peinture de D. Ghirlandaio (collection de M. R. H. Benson) 63
Abandon de tous les privilèges, médaille de N. Gatteaux 65
Médaille de la Paix de Campo-Formio, par B. Duvivier 66
Médaille de la Paix d'Amiens, par Droz 67
Médaille du baptême du Roi de Rome, par Bertrand Andrieu 68
Arrivée du roi à Paris, le 6 octobre 1789, médaille de Bertrand Andrieu . 69
Pièce de 40 francs à l'effigie de Louis XVIII, par Michaut 70
Ducis, médaille de Michaut 71
Médaille de Notre-Dame de Paris, par Oudiné 72
Médaille de l'Exposition universelle de 1878, par Oudiné 73
Mignet, médaille d'Oudiné 75

N° 155

Février 1910.

Saint Georges ramenant le dragon, peinture de Carpaccio (Venise, Saint-Georges-des-Esclavons) . . . 81
Détail des « Adieux de sainte Ursule à ses parents » (portrait d'Antoine Lorédan), peinture de Carpaccio (Venise, Académie des Beaux-Arts) . . 83
Le Songe de sainte Ursule, peinture de Carpaccio (Venise, Académie des Beaux-Arts) 87
Prédication de saint Étienne à Jérusalem, peinture de Carpaccio (Musée du Louvre) 89
Sujet inconnu, peinture de Carpaccio (collection de Mme Ed. André) . . . 91
Saint Georges combattant le dragon,

Pages.

peinture de CARPACCIO (Venise, Saint-Georges-des-Esclavons) . . . 92
Funérailles de saint Jérôme, peinture de CARPACCIO (Venise, Saint-Georges-des-Esclavons) 93
Adieux de sainte Ursule à son père, peinture de CARPACCIO (collection de lady Layard) 95
Pietà, peinture de CARPACCIO (Berlin, Musée Empereur Frédéric) 97
Paysage de Norvège : Eide (Hardanger fjord), dessin de M. A. LUNOIS . . . 99
Gitanes de Grenade, dessins de M. A. LUNOIS 100, 103
Études pour l'illustration des « Contes » d'Andersen, dessins de M. A. LUNOIS 104, 106
Juive d'Oran, dessin de M. A. LUNOIS. 107
Médaille du Sacré-Cœur, par CHAPU. 111
Naudet et Lavallée, médailles de PONSCARME 112
Médaille de Saint-Pierre de Montrouge, par DEGEORGE 113
Médaille des élèves de l'École des Beaux-Arts morts en 1870-1871 (revers), par DEGEORGE 114
Médailles, par J.-C. CHAPLAIN . . 115, 119
Encrier, par Peter VISCHER (collection Fortnum) 121
Les Apôtres Thaddée et André, sculptures de Peter VISCHER (Nuremberg, église Saint-Sebald) . . 122, 123
Le Roi Arthur, statue de Peter VISCHER (Innsbrück, église des Theatins) 127
La « Belle Madone » (Nuremberg, Musée germanique) 129
Épitaphe de Frédéric le Sage, par Peter VISCHER le jeune (Wittemberg, église du Château 131
Plaquettes d'Orphée et Eurydice, par Peter VISCHER le jeune 132, 133
Fontaine d'Apollon, par Hans VISCHER (Nuremberg, Hôtel de Ville) . . 135
La Petite Madone Cowper, peinture de RAPHAEL (collection de Mme la comtesse Cowper 139
Le Soldat et la fillette qui rit, peinture de Jan VERMEER de Delft (collection de Mme Joseph) 140
Mars et Vénus liés par l'Amour, peinture de Paul VÉRONÈSE (à M. Asher Wertheimer) 143
Portrait d'une dame espagnole en sainte Élisabeth de Hongrie, peinture attribuée à Zurbaran (collection de lord Barrymore) 145
Chapiteau historié de la salle capitulaire de la cathédrale de Senlis (XIIe siècle) 149
Fragment d'une tapisserie du XVe siècle (Musée de Cluny) 151

N° 156

Mars 1910.

Frédéric II à l'âge de trois ans et sa sœur Wilhelmine (1715), peinture d'Antoine PESNE (collection de S. M. l'empereur d'Allemagne) 163
Comédiens français, peinture d'Antoine WATTEAU (collection de S. M. l'empereur d'Allemagne) 165
Fête champêtre, peinture de J.-B. PATER (collection de S. M. l'empereur d'Allemagne) 173
Le Montreur de boîte d'optique, peinture de N. LANCRET (collection de S. M. l'empereur d'Allemagne) . . . 175
La Tour de Bar, à Dijon (état actuel). 181
Le Grand logis : façade nord (état actuel) 183
L'Aile orientale du Grand logis et la tour de Bar, dessin de MARTELLANGE. 185
Le Grand logis : façade sud, dessin de MANSART 187
La Sainte-Chapelle, à Dijon, dessin de MANSART 189

Pages

Paysages japonais : types montagneux. 191

Paysage, par Ma-Kuei (collection du comte Tatsumichi Tokugawa) . . . 193

Oiseau, par Su-Kuo (collection de M. Kosaku Uchido 195

L'Ermite Bukan, peinture de Kao (collection de M. Gejo 197

Paysage, par Sokei (collection de M. Tomitaro Hara 199

Paysage, par Minchô. 200

Sir « Rakkans », par Minchô (collection du Tofukuyi de Kyôto). . . 201

Paysages, attribués à Shubun (collection de MM. Tatsuo Yamamoto et Riichi) 202. 203

Paysages, par Soami (collection du Daisen-in de Kyôto) 205

Josué Hofer, portrait en cire, XVIIIe siècle (Mulhouse, Musée historique). 209

Portrait de femme, école allemande du XVIIIe siècle (Mulhouse, Musée des Arts décoratifs). 211

Isaac Kœchlin, peinture anonyme, école française, début du XIXe siècle (Mulhouse, Musée historique 213

Boiserie provenant du chapitre des dames nobles de Masseveaux (Mulhouse, Musée des Arts décoratifs . 215

Le Christ mort, peinture de Zipélius (Mulhouse, Musée de peinture . . . 217

Saint Bernard, statue de Jean Del Cour (Hasselt, église Notre-Dame). 226

La Vierge et l'Enfant, sculpture de Jean Del Cour (Liége, église Saint-Antoine 227

Portrait de Thomas Mosti, avant et après sa restauration, peinture de Titien (Florence, Palais Pitti . 234. 235

N° 157

Avril 1910.

L'Homme préhistorique, peinture de M. Albert Besnard (École de pharmacie) 242

L'Homme moderne, peinture de M. Albert Besnard (École de pharmacie). 243

La Vérité, entraînant les Sciences à sa suite, répand sa lumière sur les hommes, peinture de M. Albert Besnard (Hôtel de Ville de Paris, plafond du salon des Sciences 245

La Météorologie et *l'Astronomie*, peintures de M. Albert Besnard (Hôtel de Ville de Paris, plafond du salon des Sciences). 246. 247

La Pensée, peinture de M. Albert Besnard, esquisse pour la décoration de la coupole du Petit Palais 248

Fragments de carton pour un vitrail, par M. Albert Besnard (Exposition des Beaux-Arts de Venise, en 1909 . . . . 251. 253

L'Ile heureuse, peinture de M. Albert Besnard (Musée des Arts décoratifs). 255

Dessin au crayon, de M. Albert Besnard 258

Paysage, peinture de Sesshû (collection de M. Tomitaro Hara 259

Paysage, peinture de Sesshû (collection du marquis Nagashige Kuroda 261

Paysage, peinture de Sesshû (Tokyô, Musée impérial 262

Oiseau sur un rocher, peinture de Sesshû (collection de M. Chôsaku Miyabe). 263

Oiseau sur un rocher, peinture de Sesson (collection de M. Kinshichi Beppu) 265

Tigre résistant à la tempête, peinture de Sesson (Tokyo, École des Beaux-Arts 267

Dharma, peinture de Kano Masanobu 269

Kakemono extrait des scènes de Hsiao et Hsiang, par Kano Motonobu (col-

Pages

lection du temple Tôkaian de Myôshinji) 270

Kakémono de la série des « Quatre arts d'agrément », par Kano Motonobu (collection du Reiun-in du Myôshinji). 271

Scène de la légende d'Oyamama, peinture de Kano Motonobu (collection du marquis Nakahiro Ikeda) . . . 273

L'Hôtel des ducs de Bourgogne à la fin du XVIIe siècle, vue tirée du *Recueil des dessins de Mansart* (Bibliothèque de l'Université de Paris 277

Vue extérieure des cuisines ducales, avant la démolition des offices . . . 279

Vue extérieure des cuisines ducales (état actuel). 281

Plan du rez-de-chaussée de l'hôtel ducal, dessin de Mansart (Bibliothèque de l'Université de Paris). . 283

Vue générale de l'hôtel ducal en 1688, dessin de Mansart (Bibliothèque de l'Université de Paris). 285

Pages.

Dame cachetant une lettre, peinture de J.-B.-S. Chardin (collection de S. M. l'empereur d'Allemagne). . . 295

Le Graveur Wille, peinture de Greuze (collection de Mme Édouard André). 297

Mme de Laporte en Diane, peinture de J.-M. Nattier (Collection de M. Gaston Menier) 299

Le Peintre Jeaurat, peinture de Greuze (collection de M. Noel Bardac) . . . 303

Empreinte humaine du XIe siècle (Bibliothèque de Schlestadt). 307

Les Papes Télesphore, Hygris et Pie Ier, dessin de l'atelier de Hans Baldung (Bibliothèque de Schlestadt) 309

Taques de foyer (Musée de Zinswiller). 310, 311

Matinée de printemps (bords du Rhône), peinture de L.-H. Carrand 315

Intérieur de café, peinture de L.-H. Carrand. 317

L'Albarine, peinture de L.-H. Carrand 318

N° 158

Mai 1910.

Coin de cercle, peinture de M. Jean Béraud. 323

Dans le jardin, peinture de M. Delachaux. 325

Roddy Ward, peinture de M. Raymond Woog. 327

Clair obscur (Hollande), peinture de M. A. Stengelin 328

Portrait, peinture de M. Carolus-Duran 329

Le Peintre, décoration de M. G. La Touche pour le ministère de la Justice 331

Étude pour une figure de bourreau, dessin de Luca Signorelli (Musée du Louvre). 337

Le Christ descendu de la croix, dessin de Luca Signorelli (collection de M. T. de Wyzewa). 338

L'Annonciation, peinture de Luca Signorelli (collection de M. Goloubef). 340

Le Christ mort soutenu par des anges, peinture de Luca Signorelli (Cortone, église Saint-Nicolas) 344

Miniatures du « Décret de Gratien », par Honoré (Bibliothèque de Tours) . . . . 345, 347, 349 à 353

Miniature, par Conrad de Scheyern (Codex lat. 17401 de la Bibliothèque de Munich). 354

Miniature des « Miracles de saint Louis », attribuée à Honoré (Bibl. nat., ms. fr. 5716). 355

Miniature de « l'Ymage du Monde », attribuée à l'atelier d'Honoré (Bibl. nat., ms. fr. 574 356

Pages.
Miniature du « Bréviaire de Philippe le Bel ». 357
Fragment de « la Foi », peinture de M. Albert BESNARD (Berck, hôpital Cazin-Perrochaud). 359
La Naissance, peinture de M. Albert BESNARD (Berck, hôpital Cazin-Perrochaud 361
La Mort, peinture de M. Albert BESNARD (Berck, hôpital Cazin-Perrochaud) 363
Le Salut, peinture de M. Albert BESNARD (Berck, hôpital Cazin-Perrochaud) 367
La Plastique, peinture de M. Albert BESNARD pour la coupole du Petit Palais. 369
La Mystique, première esquisse pour la décoration de la coupole du Petit Palais. 371
La Tentation de l'Homme et de la Femme, observée par la Comédie, fragment du plafond du Théâtre-Français 372
Saint Georges, carton pour une figure de *la Mystique*, décoration pour la coupole du Petit Palais 375
Encadrement, dessiné et gravé par PRUD'HON (musée de Beaune 377
Portrait du baron de Joursanvault, gravé par lui-même d'après le dessin de PRUD'HON (musée de Beaune 381
Titre de la « Méthode pour la basse » du baron de Joursanvault, gravure originale de PRUD'HON (musée de Beaune) 383
Frontispice pour le « Traité du blason » du baron de Joursanvault, gravure originale de PRUD'HON (musée de Beaune 385
Prise de la ville de Lucs (?), sculpture sur bois de Rodrigo ALEMAN (cathédrale de Tolède). 391
Ferdinand V et Isabelle la Catholique surpris par une sortie des Maures, au siège de Vilga (?), sculpture sur bois de Rodrigo ALEMAN (cathédrale de Tolède 394
Prise d'un château fort par Isabelle la Catholique, sculpture sur bois de Rodrigo ALEMAN (cathédrale de Tolède 395

N° 159

Juin 1910.

En tête : *Apollon et les Muses*, bas-relief provenant de Thasos (Musée du Louvre 401
Fragments de la stèle funéraire de Thasos (Constantinople, Musée impérial ottoman) 403, 405
Bas-relief du Sarcophage du « Satrape » (Constantinople, Musée impérial ottoman). 407
Façade du bâtiment central de l'établissement thermal de Châtel-Guyon, par M. CHAUSSEMICHE. 413
Portrait de M. Jean Richepin, peinture de M. Marcel BASCHET 417
Didon, peinture de M. Paul-Albert LAURENS 419
Portrait de Mlle V. de W..., peinture de M. Antonin MERCIÉ. 421
Sous les branches (lac d'Annecy), peinture de M. Paul CHABAS 423
Portrait de S. A. R. le prince Charles-Philippe d'Orléans, duc de Nemours, peinture de M. Ch.-A. WALHAIN. . . 427
Cerf et biches, groupe en bronze doré, par M. G. GARDET. 431
Patrie, statue en pierre par M. Antonin CARLÈS. 433
Monument aux aéronautes du dirigeable « République », sculpture de M. Henry BOUCHARD 435
Saint Benoît donne sa règle aux moines Olivétains, fresque du SODOMA

Pages

couvent de S. Anna in Creta) . . . 439

Danse des courtisanes venues pour tenter saint Benoît, fresque du Sodoma (Monte-Oliveto-Maggiore . . . 441

Le Bienheureux Bernard Tolomei fonde l'ordre des Olivétains, fresque du Sodoma (Monte-Oliveto-Maggiore). 442, 443

Ève, fragment de *la Descente aux Limbes*, fresque du Sodoma (Sienne, Galerie des Beaux-Arts) 447

La Vierge et l'Enfant, peinture de l'école de Léonard de Vinci (Milan, Brera). 449

L'Adoration des Mages, peinture du Sodoma (Sienne, Sant'Agostino). . 451

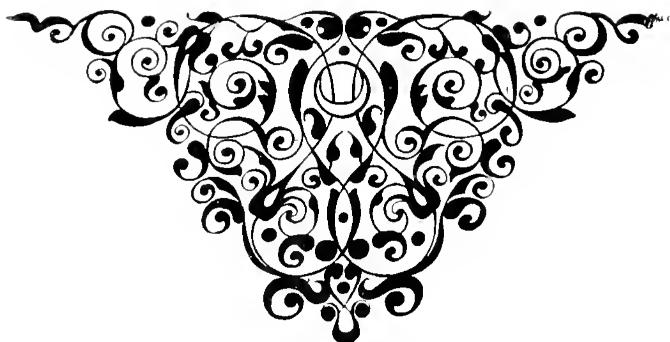
Composition allégorique avec le buste du baron de Joursanvault, dessin aquarellé de P.-P. Prud'hon (coll. de M. Maurice Dubard) 457

La Baronne de Joursanvault, buste en terre cuite de P.-P. Prud'hon. . . . 459

Composition allégorique, gravure originale de P.-P. Prud'hon 461

Cérès cherchant Proserpine, gravure du baron de Joursanvault, d'après le dessin de P.-P. Prud'hon 463

Croquis originaux de Prud'hon sur une planche commencée par le baron de Joursanvault 465



Le gérant : H. Denis

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

N
2
R4
t. 7

La Revue de l'art ancien et moderne

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY